الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة خميس مليانة





كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

بحث مقدم ضمن متطلبات التخرج لنيل شهادة ماستر

إعداد الطلبة :

إشراف الأستاذة :

- سارة مغاوري

ليلى مهدان

- سامية تقرورت

السنة الجامعية

2014/2015

كلمة شكر

" اللّهمّ إنّي أسألك خير المسألة وخير الدّعاء وخير النّجاح وخير العلم "

" اللّهمّ إنّا نسألك إيماناً دائماًوقلباً خاشعاً وعلماً نافعاً ونستعين بعافيتك ونحمدك على تسهيلك لطريقنا راجين العفو والمغفرة"

نتقدم بالشّكر الجزيل إلى :

كل من ساعدنا من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل المتواضع ، ونخصّ بالذّكر الأستاذة المشرفة "مهدان ليلى" على كلّ نصائحها وتوجيهاتها التي أفادتنا كثيراً ، كما لا ننسى أساتذة معهد اللّغة العربية و آدابها على ما بذلوه من جهد من أجل أن نواصل دراستنا، كما نتقدم بالشّكر الجزيل إلى الدّكتور علي ملاحي الذي ساعدنا كثيرا في إتمام هذا العمل المتواضع ، وإلى كل أعضاء لجنة المناقشة .

إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع بكل تقدير واحترام

- إلى نبع الحنان أمي.
- إلى من عمل على تربيتي ومواصلة دراستي أبي، أطال الله في عمرهما .
- إلى من غادرتنا من دون رجعة أختي الغالية والمرحومة "سميرة".
- إلى من قاسموني رحم أمي وشاركوني حياتي أخواتي:فاطيمة ، زوليخة ، كامليا ، سميـحة ، أسماء ، سميرة.
- إلى أبناء أخواتي: رهام ، عبدو ، أيوب ، أكرم ، آية ، زكرياء.
- إلى أزواج أخواتي: عبد القادر، مراد ،ابراهيم ،عبد القادر.
- إلى صديقة العمر و من كانت مثال الأخت الصّالحة :رشيدة قطاش.
- إلى صديقتي في البحث: سارة مغاوري.
- إلى من كانوا لي يد العون : حميدة ، لخضر، فؤاد، كريمة.

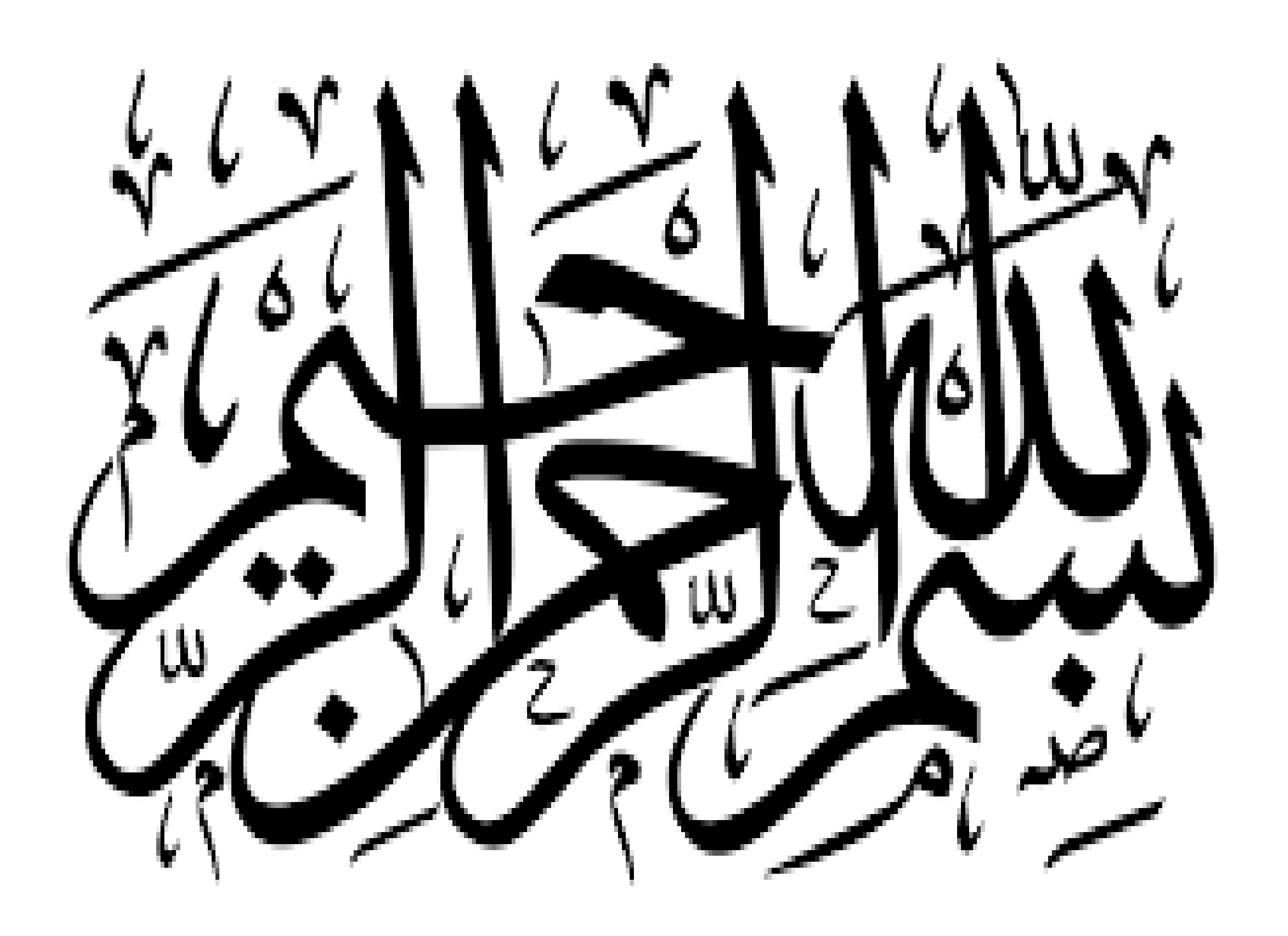
سامـيـة

إهداء

- إلى معلمتي التي علّمتني قبل العلم كيف أحب الحياة وكيف أحب النّاس وإلى رمز الحنان وكل الأمل والآمان : أمي الحبيبة .
- إلى سندي في الحياة و مضيء طريقي بعواطفه:أبي العزيـز.
- إلى من هو عنوان سعادتي :عمر زوجي وعائلته الكريمة .
- إلى من يكمل فرحتي إخواني وأخواتي وأبناؤهم الأعزّاء.

- إلى أصدقائي وصديقات دربي.
- إلى كــلّ طالـب علم.

سـارة


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة:

عرف النّقد المعاصر مناهج كثيرة منها "البنيوية" التي ساهمت في تحليل النّصوص الأدبية والشّعرية ، وقد كانت إسـهاماتها أبـرز وأعمق من المنـاهج النقدية الأخـرى ، لأنّها قـدّمت تطبيقـات مقنعة لما وصـلت إليه على مستوى التنظير ، وقد استطاعت بـذلك أن يصـوغ مبادئها ومفاهيمها في منظومة محكمة ذات بناء متكامـل، فهي تهتمّ بـالنّص ذاته لا خارجه ، إذ تجعل من النّص ظـــــــاهرة أدبية تُطبّق عليه مفاهيمها وإجراءاتها من الدّاخل ، فيـؤدي ذلك إلى صـقلها وإلى البرهنة على نجاعة ما جـاءت به ، وما أسّسته من قواعد ومفاهيم.

البنيوية كمنهج نقدي يدرس اللّغة في ذاتها ، فهي مصطلح فكـري يجعل من النّص مرجعا لنفسه ، ومن هذا المنطلق يمكننا طرح الإشكالية الأساسـية عن ماهية البنيويـة؟ وما طـرق وآليـات التحليل البـنيوي في تحليله للنّصوص الشّعرية؟، ويمكننا أيضا أن نتسـاءل كيف سـاهم الغـرب والعرب معا في بنـاء النظرية النّقدية ؟ وهل يمكن اعتبـار البنيوية الغربية الرّكيزة الأساسية التي انبنت عليها البنيوية العربية ؟ .

لقد جاءت أهمية هذه الدّراسة لتمكننا من تّعرف على الآليات التي يتّبعها المحلّل البـنيوي في تحليل النّصـوص الأدبية سـواء كـانت نثرية أو شـعرية، والكشف عن أهم المسـتويات الـتي تسـاهم في بنـاء النّصـوص الأدبية .

كان الهدف من وراء هذا البحث السّعي إلى تحقيق الدّقة والعملية على النّصوص الأدبية، وذلك من خلال تطـبيق آليـات المنهج البـنيوي على النّص الشـــعري ، لهـــذا وقع اختيارنا على قصـــيدة "جدارية محمـــود درويش" ، كنموذج لدراستنا .

وقد اعتمدنا في دراستنا هذه على المنهج التحليلي الوصفي الذي يعمد إلى وصف الظــاهرة الأدبية وتحليلها تحليلا لغويا بحته ، إضــافة إلى هــذا المنهج اعتمــدنا أيضا على المنهج التّــاريخي لتتبع الجــذور التاريخية الأولى التي انبثقت منها البنيوية ، وقد نزعنا في هـذا البحث إلى التطـبيق أكـثر من التنظـير ، وذلك للتّعـرف أكـثر على نتـائج هـذا المنهج التحليلي وآليات تطبيقه على النّص الشعري .

لقد كان السّبب الرئيسي من اختيارنا لهـذا الموضـوع هو السّـعي للكشف عن المنهج البنيوي وعن أصوله المعرفية والفلسـفية ، والتّعـرف على أبــرز أعلامه الـذين أرســوا مبادئه الأولى، كما هنـاك سـبب أساسي ومهم لهذا البحث هو التّعـرف على المنهج البـنيوي وآلياته التطبيقية على النّصوص الشّعرية ولهذا السّبب اخترنا قصيدة من قصائد محمـود درويش "الجدارية" لدراستها دراسة لغوية محضة ، ولأنها أحد القصائد التي مثلت الحداثة.

اعتمدنا في دراستنا هذه على بعض المصادر والمراجع التي كان لها دور كبــير في الإلمــام بجــوانب هــذا الموضــوع ومن أهم هــذه الكتب المعتمدة في بحثنا لدينا :كتاب "مشكلة البنيـة" لزكريا ابــراهيم و"نظرية البنائية في النقد الأدبي" لصــلاح فضل ، هنــاك أيضا كتــاب "الخطــاب الشّعري عند محمود درويش المختلف الحقيقي دراسـات وشـهادات" من تأليف مجموعة من الكتّاب بالإضافة إلى كتاب "تحليل الخطـاب الشّـعري (إستراتجية التناص)" لمحمد مفتاح .

خلال قيامنا بهذا البحث واجهتنا صعوبات عديدة من بينها ندرة المراجع في مكتبات الجامعية التي تلمّ بموضوع بحثنا ، أيضا صعوبة هــذه الدراسة وتعقيدها نظرا لما تتّسم به الإشكاليات فكرية ونقدية .

اشتمل بحثنا هذا على خطة جاءت كما يلي:

فصل تمهيدي تحدثنا فيه عن مفهوم البنية لغة واصطلاحا ، وتحديد جذور البنيوية الفكرية والفلسفية وأهم الإعلام الـذين تبنـوا هـذا المنهج ، إضــافة إلى تحديد المســتويات الــتي يتّبعها المحلّل البــنيوي في تحليله للنّصوص الأدبية .

أمّا الفصل الأول الذي جاء بعنوان "التشكيل الفنّي والبنيوي للقصيدة الدّرويشية مقاربة لنماذج" تناولنا فيه اللّغة والتشـكيل في شـعر درويش والصّــــورة الشّــــعرية ، كما تطرقنا إلى البنية المعجمية والبنية الســردية والحوارية في شــعر درويش ، كما تحــدثنا عن عنصــري البنية الإيقاعية وتوظيف الرّمز والأسطورة عند درويش .

وفيالفصل الثاني والأخير الذي جاء بعنوان "تطبيق آليات المنهج البـنيوي على جدارية محمــود درويش" حيث قمنا في هـذا الفصل بتحليل قصـيدة من قصائد درويش " الجدارية " وفق مستويات التّحليل البنيوي .

وفي الأخير ختمنا بحثنا بخاتمة جاءت كحوصلة لكل ما سبق ، وأخــيرا نتوجه بالشّــكر والحمد الجزيل لله جــلّ وعلا وأســأله من فضــله العظيم أن نكونا قد وفقنا في إتمام هذه الدراسة.

الفصل التمهيدي :

المنهج البنيوي مفاهيمه وإجراءاته التطبيقية

ظهـــرت البنيوية كحركة فكرية حديثة لتســـود البلاد الغربية والعربيـــة ، ولتتجــاوز النزعة التاريخية والفلســفية ، وتأخذ اللغة موضــوع دراســتها ، رافضة تدخل كل الظروف الخارجية والمرجعيّات الاجتماعية في دراسـتها بمعــنى أنّها قــامت بعــزل اللّغة لتدرســها في ذاتها ومن أجل ذاتها ، وقد أرسى مبــادئ هــذه الحركة العــالم اللغــوي السويســري "فرديناند "دو سوســـير "وذلك من خلال المحاضـــرات الـــتي ألقاها في علم اللغة ، فأصـبحت بمثابة مبـادئ قـامت عليها معظم المنـاهج النقدية المعاصـرة ، ومن بين هذه المناهج "المنهج البنيوي" ، ولكن قبل الشّروع والتعمّق في الحـديث عن هـذا المنهج يشـترط علينا أن نعـرّف بمصـطلح البنيوية لغة واصطلاحًا.

1- في مفهوم البنيوية :

1.1- البنيوية لغة :

اشتقّت كلمة "بنيوية " من الفعل الثلاثي (بنى) وتعنى البناء أو الطريقة وكذلك تدّل على معـنى التشـييد والعمـارة والكيفية الـتي يكـون عليها البناء أو الكيفية التي شيّد بها [1] .

ولو عدنا إلى الجذور الغربية لهذه الكلمة لوجدنا أنها مشتقة من الفعل اللاتيني "Struere" الذي يعني البناء والتشييد ، لذلك فكلمة البنية في معناها تحمل معـنى "الكـلّ " أي ترابط الأجـزاء فيما بينها مما يجعلها متماسكة [2]، لذلك فأبسط تعريف للبنية هو :" أنها نظام

–أو نسق – من المعقولية ، فليست "البنية " هي ((صـــورة)) الشـــيء أو ((هيكله))أو ((وحدته الذاتية)) أو ((التصميم الكلّي)) الـذي يربط أجـزاءه فحسب ، وإنّما هي أيضا ((القـــانون)) الـــذي يفسّـــر تكـــوين الشـــيء ومعقوليته [1].

أمّا بالنسبة إلى المعاجم الأوروبية فهي تنص على أنّ " فنّ المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر، ولا يبعد هـذا كثـيرا عن أصل الكلمة في الاســتخدام العـــربي القـــديم للدّلالة على التشـــييد والبناء والتركيب ، وتجـدّر الإشـارة إلى أنّ القـرآن الكـريم اسـتخدم هـذا الأصل "[2]، ومن أمثلة ذلك ما ورد في قوله تعالى :" ابنـوا عليهم بنيانا **" [الكهف :20]** وقوله أيضا :" الذي جعل لكم الأرض فراشا والسّماء بناءً " **[البقرة :22] .**

جاءت كلمة "بنية" عند العرب كمقابل للإعـراب ، ومن هنا جـاءت تسميّتهم للمبـني للمعلـوم والمبـني للمجهـول ، أمّا في اللغـات الأوروبية القديمة كـانت تسـتخدم للدلالة على الشـكل الـذي يشـيّد به المبـنى ثم اتسعت لتشمل طريقة وكيفية ترابط الأجزاء داخل نظام معيّن [3] .

---

(1) ابن منظور ، لسان العرب ، مج2 ، د ط ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، د ت ، ص ص160،161.
(2) ينظر: زكريا ابراهيم ، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية ، د ط، مكتبة مصر، 1990 ، ص 29.
(1) زكريا ابراهيم ، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية ،ص 29.
(2) صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ،ط1 ، دار الشروق ، القاهرة، 1998 ، ص120.
(3) ينظر : المرجع نفسه، ص 120.

ولذلك فإنّ "البنية" هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكلّ ما والعناصر والعلاقــات القائمة بينها ، ووضــعها والنظــام الــذي تتخــذه ، ويكشف هــذا التحليل عن كل العلاقــات الجوهرية والثانوية ، معتــبرا أنّ النّــوع الأوّل هو الــذي يكــوّن بنية الــتي تعــدّ هيكل الشــيء الأساسي والتصميم الذي أقيم طبقا له ، والـذي يمكن الوصـول إليه واكتشـافه في أشياء أخرى شبيهة "[1]، بمعنى أنّ البنية هي شبكة علائقية متّحدة الأجزاء ومتماسـكة ، بحيث يسـمح التحليل الـداخلي لهـذه الأجـزاء بالكشف عن علاقاتها ، أي أنّ البنية هي الــتي تــتيح الفرصّــة لمقارنة مختلف الأشــياء الموجودة في الواقع .

1-2 البنيوية اصطلاحا :

لقد وجد مصطلح البنية مشكلة في تحديد مفهومه مما أدّى إلى تعــدّد التّعريفــات والمفــاهيم لهــذه الكلمة ، إذ نجد مجموعة من النقــاد اللغويين يختلفون في إعطاء مفهوم قارّ لهذا المصطلح.

تعرّف البنية على أنّها " نسق من العلاقات الباطنة (المدركة وفقًا لمبـدأ الأولوية المطلقة للكـلّ على الأجـزاء) له قوانينه الخاصة المحايثة من حيث هو نسق يتصف بالوحــدة الداخلية والانتظــام الــذاتي، على نحو يضــفي فيه أي تغيّر في العلاقــات إلى تغيــير النسق نفسه ، وعلى نحو ينطوي معه مجموع الكلّي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالّا على معــنى "[2]، أي أنّنا نــرى أنّ البنية في مجموعها كل مكــوّن من عناصر متماسكة يتوقف كل عنصر منها على ماعداه .

وفي تعريف آخر لها هي :" مجموعة من الأجزاء المترابطة معا "[2] مثال ذلك محرك السيّارة إذا نزعنـا عنصـرا من عناصـره تعطّـل لأنّ كـل

---

(1) ينظر: صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص ص 120، 121 .

(2) اديث كريزويل ، عصر البنيوية ، تـر:جـابر عصـفور، ط1، دار السّـعاد الصّـباح ، الكـويت ، 1993 ،ص 413.

(1) ليونارد جاكسون، بـؤس البنيوية :الأدب والنظرية البنيويـة، تـر: ثـائر ديب ، ط2 ، دار الفرقد ،سوريا ،2008 ، ص 48.

عنصر مرتبط بعنصر آخر ولكل عنصر وظيفـة يقـوم بهـا و بإرتبـاط هـذه العناصر تكوّن محركًا (بنية).

أمّا بالنّسبة لـ"جان بياجيه" فإنّه يعرّف " البنية بقوله أنّها " نسق من التحــولات ، له قوانينه الخاصّــة باعتبــاره نسق في (مقابل خصــائص المميّزة للعناصر) علمًا بأنّ شأن هـذا النسق أن يظـلَّ قائمًا ويـزدادُ ثـراءً بفضل الدّور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها ، دون أن يكون من شأن هـذه التحــولات أن تخــرج عن حــدود ذلك النسق أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه" [1] .

وما ورد في قول "صلاح فضل" مشيرا أنّها "لا توجد مستقلة عن ســياقها المباشر الــذي تتحــدّد في إطــاره ، ومن هنا فــإنّ التعريفــات الاجتماعية والتاريخية والثقافية والاقتصادية والأدبية للبنية لا تجعل بوسعنا استنتاج تعريف دقيق، ويظــلّ أمامنا أحد الاحتمــاليين : إمّا أن تعتمد البنية على تصــوّر وظيفي، وإمّا أن تكــون ذات طــابع فرضي اســتنباطي" [2]، بمعنى أنّ البنية لا تقـوم على تعريف ثـابت ودقيق لأنّها غـير مسـتقلّة عن سيّاقها الخـارجي سـواء كـان اجتمـاعي أو ثقـافي ...الخ ، وإمّا أن تكـون تصوّر ذهني يؤدي وظيفة أو ذات طابع افتراضي .

أمّا "ليفي شترواس" يقرّ بكلّ بساطة أنّ " البنية تحمل –أولا وقبل كل شــيء- طــابع النسق أو النظــام فالبنية تتــألف من عناصر يكــون في شــأن أي تحــوّل يعــرض للواحد منها أن يحــدث تحــوّلا في بــاقي العناصر الأخرى" [1]، فالبنية تتميز بوحدة النظام وتماسكه فتحوّل أيّ عنصر داخل هذا النظام يقتضي بالضرورة تحوّل في باقي العناصر .

كما نجد أحد خصوم البنيوية يقدم تعريف آخر للبنية هو "ألبير ســربول" فيقــول :" إنّ مفهــوم البنية له مفهــوم العلاقــات الباطنة الثابتة المتعلّقة وفقًا لمبدأ الأولويّة المطلقة للكلّ على الأجــزاء ، بحيث لا يكــون

---

2) زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية ،ص 30 .
3) صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص 124.
1) زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية ، ص 31.

من الممكن فهم أيّ عنصر من عناصر البنية خارجًا عن الوضع الـــــــذي يشـــغله داخل تلك البنية ،أعـــني داخل المنظومة الكلية الشـــاملة" [2] والمقصود من هذا القـول أنّ البنية تتميّز بطـابع الشّـمولية بحيث لا يمكن فهم أيّ عنصر إلاّ من خلال الوظيفة التي يؤدّيها داخل المنظومة.

وعلى الـرّغم من تعـدّد مفـاهيم مصـطلح "البنية " إلّا أنّه يمكن أن نأخذ في الأخير بمفهوم "لالاند" الذي يقدّمه في معجمه الشّهير ذاكراً أنّ "البنية هي كل مكوّن من ظواهر متماسكة يتوقّف كل منها على ما عـداه ،ولا يمكنه أن يكـــون ما هو إلّا بفضل علاقاته بما عـــداه"[3] بمعـــنى أنّ العناصر التي تكوّن البنية تكون متماسكة ومتّحدة بحيث تكون وظيفة كل عنصر مرتبطة بعنصر آخر .

ومن خلال كل ما سبق من تعريفات يمكننا أن نستنبط خصائص تميّز هذه البنية نعدّدها كالآتي :

أ/ الشمولية : هي سـمة من السـمات الـتي تميّز البنية " يعـنى إتسـاق وتناسق البنية داخليًا، أي أنّ وحدات البنية تتّسم بالكمـال الـذّاتي وليست مجـرّد وحـدات مسـتقلّة ، جمعت معًا قسـرًا وتعسـفًا بل هي أجـزاء تتّبع أنظمة داخلية من شـأنها أن تحـدّد طبيعة الأجـزاء وطبيعة اكتمـال البنية ذاتها، وهكـذا تضـفي هـذه القـوانين خصـائص أشـمل وأعم من خصـائص الأجـزاء الـتي تتكـون منها البنيـة، كما أنّ هـذه الأجـزاء تكتسب طبيعتها وخصائصـها من كونها داخل هـذه البنية لا من كونها تنطـوي على هـذه الخصـائص من دون دخولها في البنية وعلاقاتها (تماما هو وضع المفـردة في الجملـة) "[1] بمعـنى أنّها هي النـاتج المـترتب عن ترابط الأجـزاء و التّآلفـات المكوّنة للبنيـة، ويفهم من خلال هـذا التّعريف أنّ البنية تتّسم بالكليّة ومفادها أنّها مكتفية بذاتها ومترابطة العناصر في النّظام الكلّي ولا تحتاج إلى وسيط خارجي.

---

(2) المرجع نفسه، ص 35.
(3) المرجع نفسه ، ص 38
(1) ميجان رويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ط3 ، المغرب ، 2002، ص ص 70، 71.

ب/ التحوّلات : هي الخاصـية الثانية من خصـائص البنية ،فهي كل تغيـير يحـدث داخلها فالبنية لا تعـرف الثبـات والإسـتقرار، فهي في حركة دائمة ذلك "أنّ ((المجــاميع الكليّــة)) تنطــوي على ديناميكية ذاتية تتــألف من سلســـلة من التغـــيرات الباطنة الـــتي تحـــدث داخل ((النسق)) أو ((المنظومة)) ، خاضـعة في الـوقت نفسه لقـوانين ((البنية)) الداخلية دون التوقف على أيّة عوامل خارجية . وليس الحـــديث عن ضـــرب من ((التوازن الديناميكي)).-عند بعض دعاة البنيويـة- سـوى تعبـير عن هـذه الحقيقة الهامّة ألا وهي أنّ البنية لا يمكن أن تظلّ في حالة سكون مطلق بل هي تقبل دائما من ((التّغيـيرات)) ما يتفق مع الحاجـات المحـدّدة من قبل ((علاقــات)) النّسق و((تعارضــاته))"[1] بمعــنى أنّ عناصر البنية في تحوّل دائم وهي خاضعة لقوانين داخليّة يفرضـها النّظـام الموجـودة فيه ، فهي التي تفرض وتبرّر تحوّلات هذه العناصر.

ج- التنظيم الذاتي :

هي الخاصـــــــيّة الثالثة للبنية، وهي تنظيم يحـــــــدث داخلها بحيث عناصـرها تنظم نفسـها بنفسـها، مما يحفظ لها وحـدتها وتماسـكها وهو " يتعلق بكـــون البنية لا تعتمد على مرجع خارجها لتـــبرير وتعليل عملياتها وإجراءاتها التحويلية ، فالتحوّلات تعمل دائما على صيانة القوانين الداخلية و دعمها ، تلك التي تخلق وتبرر هذه التحوّلات ، وتعمل كـذلك على إغلاق النظـام كي لا يحيل أو يرجع إلى غـيره من الأنظمــة، بمعـنى أنّ اللغة لا تبـــني تكويناتها ووحـــدتها من خلال رجوعها إلى أنمـــاط ((الحقيقة)) الخارجية ، بل من خلال أنظمتها الداخليّة الكاملة، فالمفردة داخل الجملة تعمل وتتحرك ليس لأنّها تحيل إلى ما هو خارجها (الطالب مثلا) وإنّما لأنّ موقفها وتصريفاتها الأفقية والعمودية تؤدي إلى إفـراز وظائفها وتهـيئ لها عملية الدلالة و الإحالــة"[1] ، بمعــنى أنّها لا تحتــاج إلى عامل خــارجي لينظمها، بل تنظّم نفسها بنفسها دون الرجوع إلى المؤثرات الخارجية.

---

[1] زكرياء إبراهيم ، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية ، ص 31.

[1] ميجان رويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص 71.

2/المنهج البنيوي النشأة والتطور :

ارتبط المنهج البنيوي في نشأته بالفكر الفرنسي وامتدّ في جميع انحاء المعرفة الإنسانية، تخصّص في ميدان البحث اللغـوي والنقد الأدبي، وهو نموذج تصوري مستعار من علم اللغة وبذلك تكـون اللغة هي الـرّحم الأوّل لنشأة هـذا المنهج ،"ولكن إذا كـانت نقطة البـدء في الفكر البـنيوي هي كتابات بعض مفكرين القرن التاسع عشر (وما قبله في حقيقة الأمر) فـإنّ الظـروف العامّة الـتي مـرّت بها فرنسا بعد حركة الفكر سـاعدت مسـاعدة فعّالة في ظهـور الثنائية كحركة فكرية متكاملة ومتمـايزة ، كما

أنّها هي التي أعطت البنائية نكهة فرنسـية واضـحة لا يمكن أن نخطئها أو نعلقها"[1] .

ومن بين المبشّـرين لهـذا المنهج "فرويد " "ماركس " " دو سوسـير " على وجه الخصوص وليفي شترواس " الذي يعدّ أبا البنائية ومؤسّسها ، ويـرى أنّ البنيوية منهج يمكن تطبيقه على أيّ نـوع من الدراسـات ، ولم "ينبثق المنهج البــنيوي في الفكر الأدبي والنقــدي فجــأة وإنّما كــانت له إرهاصـات عديـدة تخمـرت عـبر النصف الأول من القـرن العشـرين ، في مجموعة من الثنائيـات والمـدارس والاتجاهـات المتعـدّدة والمتباينة مكانًا زمانًا ، ولعـــلّ من أوّلها ما نشأ في مطلع القـــرن العشـــرين في حقل الدراسـات اللغوية على وجه التحديد ، لأنّ هـذا الحقل يمثل طليعة الفكر البنيوي وإن لم تستخدم فيه منذ البداية مصطلحات بنيوية"[2] ، ولم ينهض المنهج البنيوي من العدم بل قام على فرضيتين أو قـولين أساسـيّين كانتا سببًا في ظهور ما يعرف الآن بالمنهج البنيوي وهما:

-أولا : التسليم بأولوية البنية على العناصر المكوّنة لها ، ويــترتب عنه أنّ ما يحدّد هوية عنصر هو جملة العلاقات التي يعقدها مع غـيره من العناصر المنتمية معه إلى نفس البنية .

-ثانيا : القول باستقلالية البنية اللغوية.

يمكن أن نعتبر هذين القولين المؤسّسين للبنيوية "[1] أي أنّ الناقد البنيوي ينظر إلى البنية على أنّها مجموعة من العناصر المتماســكة يكمّل بعضــها بعضًــا، في حين تكــون هــذه البنية مســتقلّة عن كل المــؤثرات الخارجية .

تعتبر الدراسـات الـتي قـدّمها العـالم اللغـوي " فرديناند دو سوسـير "سببًا في النهوض بـالفكر اللغـوي الحـديث ، وثـورة منهجية حقيقية على الدراسات التاريخية والمقارنة التي رانت على الـدّارس اللغـوي الأوروبي

---

1) أحمد أبو زيد ، مدخل إلى البنائية ، د ط ، المركز القومي للبحوث الإجتماعية والجنائية ، القاهرة ،1995 ، ص03 .

2) صلاح فضل ، في النقد الأدبي ، دط ، إتحاد كتاب العرب ، دمشق ،2007 ، ص 47.

1) عز الدّين مجدوب ، إطلالات على النظريات اللسانية والدلالية في النصـف الثـاني من القـرن العشرين ، تر : مجموعة من الأساتذة والباحثين ، ج1 ، د ط ، المجمّـع التونسـي للعلـوم والآداب والفنون ، بيت الحكمة ، تونس ،2012 ، ص 06.

إلى حـدود القـرن العشـرين ... وقـادت إلى ابتـداع منهج جديد وصـفي استقرائي يتعامل مع اللغة بوصفها نسقا صوتيّا ذا عناصر محـدّدة يحكمها نظـام من العلاقـات، وقد بـرز في أوروبا انطلاقا من منتصف القـرن العشـرين اتجاهًا مميّـزاً في مقاربة الآثـار الأدبيـة، بحيث يعتمد على معطيـات الـدّرس اللّسـاني الحـديث الـذي اتّخذ لنفسه شـعارًا "النص ولاشيء خارج النّص" (بمعنى أنّ البنيوية اهتمت بالنّص أو الأثر الأدبي) " [1]. أي أنّ سوسـير أنتج ثنائيـات لسـانية انتقلت إلى مجـال النّقد لتصـبح مفاتيح لتحليل النّصوص الأدبية ، وهكذا ولـدت "البنيويـة" كنشـاط فكـري خاص تمّ اعتماده في الواقع المعرفي، فهو يرى أنّ اللغة يجب أن تـدرس في ذاتها ومن أجل ذاتها بعيـدا عن العوامل الخارجية ، واعتبارها مجموعة من الحقـائق ،وقد أصـبحت البنيوية منهج بحث اعتمدته جـلّ العلـوم في تحليلاتها منها " الأنتروبولوجيا في تحليل الأسطورة عند ليفي شـتراوس و الإبستمولوجيا في تحليل الفكر الغـربي عند " فوكو " و السـيكولوجيا في تحليل الطفولة عند "لاكـــان" و الاقتصـــاد في التّحليل الماركسي عند "ألتوسير" والنّقد الأدبي في التّحليل النّقدي عند "بارت" و "تودوروف" و "جيرار جنيت"[2]، بمعنى أنّ البنيوية شغلت جـلّ المعـارف الإنسـانيّة ولم تقتصر على الأدب فحسب.

وفي سنة 1928م ، تمّ تطبيق المنهج البـنيوي على الأدب وذلك من خلال أعمال "جاكبسون" و "تينيـانوف"، وكـانت تلك هي البـدايات الأولى للبنيوية الأدبية[3] الـتي " تركّز في جوهرها على " أدبية الأدب "Literarin ess" وليس على وظيفة الأدب أو معنى النّص ،أي أنّ النّاقد البنيوي يهتمّ في المقام الأول بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدبا .... ولكي يحقق ذلك عليه أن يدرس علاقة الوحدات والبـنى الصـغيرة بعضـها ببعض داخل النّص في محاولة للوصول إلى تحديد للنّظام أو البنـاء الكلّي الـذي يجعل

---

(1) فريد أمعضشو ، "النقد الأدبي عند العرب الميلاد والإمتداد" ، مجلّة البيان ، رابطة الأدباء ، ع 465 ، الكويت ، 2009 ، ص 16.

(2) محمد عزّام ، تحليل الخطاب النقدي على ضوء المناهج النقدية الحديثة ، موقع إتحاد العرب على شبكة الانترنت htt.www.awm-dam.org ، ص73.

(3) ينظر: ليونارد جاكبسون، بؤس البنيوية :الأدب والنظرية البنيوية ، ص 47.

النّص موضوع الدّراسة أدبًا ، وهو نظام يفـترض النّاقد البـنيوي مقـدّما أنّه موجــود وبعد ذلك يحــاول تطــبيق خصــائص النظــام الكلّي العــام على النصوص الفرديّة معطيًّا لنفسه حق التعامل بحريّة مع بنى النص الصّغرى ووحداتـــــه"[1].أي أنّ النص هو موضــــوع الدراسة فقط دون إخضـــاعه لمؤثرات الخارجية.

بذلك تكون البنيوية منهج نقدي يقارب النصوص مقاربة آنيّة محايثة ، وتتمثَّل النص على أنّه بنية لغويّة متعالقة و وجودًا كليًّا قائمًا بذاته مسـتقلا عن غيره يدخل في تركيبه عناصر شتّى، لكلّ عنصر منها مهمّة داخل هذا النص بحيث لا يمكن دراسة عنصر بمعــزل عن العناصر الأخــرى ،ولكــلّ عنصر وظيفة تكمّل وظيفة العنصر الآخر[2].

البنيويون يرون أنّ النص " نسيج يشبه نسيج العنكبــوت تنفك الــذَات داخله وتضيع فيه كأنّها عنكبوت تـذوب في الإفـرازات المشـيَّدة لنسـيجها "[3] ، وبالتّالي حينما نتحدّث عن البنيوية فإنّ حديثنا يـدور دائما عن اللغة ومفهوم البـنيويين الجديد عن وظيفتها داخل النص الأدبي الـذي تنظر إليه البنيوية كعلم ذرّي منغلق على نفسه ، وموجــود بذاته ، فتـدخل تبعا لهـذا المفهــوم في مغــامرة للكشف عن لعبة الــدّلالات ، وهو نفس ما يؤكــده "بيرمان" بقوله :" إنّ القضـيّة الأساسـيّة عند البنيوية هي أنّ كـلّ لغة كل ((النصوص)) بنـاء لمعـنى مـأخوذ من معجم ليس لمفرداته معـان خـارج البناء الذي يضـمّها " [1]، معـنى ذلك أنّ النص عند البـنيويين لا يخـرج عن نطاق النص ذاته.

لقد تعاملت البنيوية مع النثر أكثر من الشّعر في مراحلها المبكّرة ،وهذا ما جاء في كتاب الرّؤى المقنّعة لــ "كمال أبي ديب" حين يقــول :" في المرحلة المبكّرة من العمل على تطوير هــذا المنهج لم تكن الدراسة البنيوية قد دخلت بشـكل جـاد مجـال الشّـعر بل كـانت تتعامل باسـتمرار

---

(1) عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدّبة: من البنيوية إلى التفكيكية ، عالم المعرفة ،ع 232 ،الكويت ،1998 ، ص 159.
(2) ينظر : حاتم الصّكر ، " ترويض النّص دراسة التّحليل النّصي في النّقد المعاصر إجراءات... ومنهجيات" ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1998 ، ص 42.
(3) المرجع نفسه ، ص 45.
(1) عبد العزيز حمَودة ، المرايا المحدّبة : من البنيوية إلى التفكيكية ، ص 140.

تقريبا مع النـثر (والسـرد بشـكل خـاص) ، وكـانت الدراسة الرئيسـيّة المألوفة هي دراسة " ليفي شتراوس" و "ياكبسون" لقصيدة "بودلـير" " القطط " ولقد ظـلّ الشّـعر أصـعب مجـالات العمـل" [2]، بمعـنى أنّ ياكبسون هو السبّاق الأوّل في تطبيق هـذا المنهج على الشّـعر بـرغم من صعوبة الدراسة فيه.

2-1 الرّوافد التاريخية للبنيوية :

تعود الرّوافد التاريخية للبنيوية إلى عدّة مدارس أسهمت بشكل كبير في بلورة الفكر البنيوي والنهوض بهـذه النظرية كمنهج نقـدي يعـوَّل عليه في تحليل النصوص الأدبية ، ومن أهمّ هذه المدارس الـتي سـاهمت في تشكيله نذكر منها " مدرسة جنيف" بريادة العالم اللغوي "فرديناند دو سوسير" و مدرسة "الشـكلانيين الـروس" بزعامة "رومـان جاكبسـون" و مدرسة "النّقد الجديـد" في "إنجلـترا" و"أمريكـا"، وغيرها من المـدارس الأخرى التى ساهمت ولو بالقليل في بلورة هذا المنهج.

2-1-1 مدرسة جنيف

إنّ أوّل مدرسة لغويّة حديثة هي مدرسة سوسير باسم مؤسّسها "فرديناند دو سوسـير"، ويسـميها بعض اللغـويين "مدرسة جـنيف" ،وقد غيّـرت طبيعة التفكـير اللغـوي فوضـعت حـدًّا بين عهـدين من الدراسة اللغوية (التقليدية / الحديثـة)، وقد قـام روّاد هـذه المدرسة بدارسة اللغة على منهج جديد يسـتند إلى أسس محـدّدة أو يتّسم بسـمات مخصوصـة، لعّل أهمّها هو النّظر إلى اللغة على أنّها نظــــام من العلامــــات اللغوية ، وبهـذا تكـون أفكـار "دو سوسـير" هي " المنطلق لهـذه التوجيهـات لأنّ مبادئه الــتي أملاها على تلاميــذه في "كــورس" الدراســات اللغوية في جـنيف كـانت تمثل البداية المنهجية للفكر البـنيوي في اللغة ، وذلك عـبر مجموعة من الثنائيــات المتقابلة الــتي يمكن عن طريقها وصف الأنظمة اللغوية" [1].

---

(2) كمـال أبو ديب ، الرّؤى المقنّعة نحو منهج بـنيوي في دراسة الشّـعر الجـاهلي ، دط ، مطـابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،1986 ، ص10.
(1) صلاح فضل ، في النقد الأدبي ، ص 47.

2-1-2- مدرسة الشكلانيين الروس :

تعتبر الرّافد الثاني من الرّوافد التاريخية للبنيوية ،وقد " تبلورت في روسيا في العشرينيات من القرن الماضي، وكـانت هـذه المدرسة تقـاوم النزوع الأيديولوجي الذي صاحب وأعقب الثورة الاشـتراكية، لـذلك كـانت تحليلاتها لمفهــوم الشــكل قريبة جــدّا من مفهــوم البنية ... ولم تكتشف نصــوص الشــكلانيين الــروس إلاّ بعد فـترة من فعل التيّـار الـذي أحدثته المدرسة البنيوية ، مما أدّى إلى إعــادة الاعتبــار إلى مبــادئ الشــكلانية الروسية "[1]، وتشكلت هذه المدرسة من حلقتين أساسـيتين هما : حلقة "موسكو اللغوية " و " جماعة الأبوياز ".

أ- حلقة موسـكو اللغوية : تأسّست في أذار 1915م بجامعة موسـكو بزعامة "رومــان جاكبســون" الــذي يعــزى إليه تأســيس نــادي موســكو الألسني، اهتمت هذه الحلقة بالشّعرية واللّسـانيات، وتبحث عن الشّـؤون الأدبية وماهية الشكل [2].

ب- **جماعة الأبويــاز:** تأسّست ســنة 1916م في "ســان بيترســبورغ" "من أعضائها " فيكتور شكلوفسكي V. chklovsky (1893م-1984م) ، وبـــــوريس إيخنبـــــاوم(B.Eichenbaum) و ليف جاكوبنســـــكي (L.jakubinsky) ،وهي في الأصل مشــكّلة من جمــاعتين منفصــلتين :دراسي اللغة المحـــترفين وبـــاحثين في نظرية الأدب ،على أنّ أبـــرز أعضائها هم مؤرخو للأدب تحولوا إلى حقل اللّسانيات متّخذين من الشّعر موضوعا أثيرا للدراسة حيث كانت الشّعرية الحب الأوّل لمنظري الأبوياز" [3]، بمعــنى أنّ هــذه الحلقة اهتمّت بالدرجة الأولى بالنصــوص الشّــعرية مبرزة جماليتها الشّعرية .

2-1-3 حلقة براغ :

تــرأس هــذه الحلقة "رومان ياكبســون" الذي هاجر إلى "روســيا" والتحق بهــا، فنشر دعوته الأدبية اللغوية الــتي توصل إليها هو وأقطــاب

---

(1) صلاح فضل ، في النقد الأدبي ، ص 48.

(2) ينظر: يوسف وغليسي،مناهج النقد الأدبي: مفاهيمها وأسسـها وروّادها وتطبيقاتها العربيـة، ط 3،جسور، 2010،ص 60.

(3) المرجع نفسه، ص 67.

المدرسة الشكلانية الروسـية ، فتأصّـلت فيها جهـوده مع "موكارفسـكي" "فاشيك" وغيرهم من أعلام هذه الحلقة، حيث تبنوا محور الـتزامن الـذي اكتشـفه "سوسـير" والدراسة التعاقبيّة للغـة، كما اهتمّـوا بالأصـوات في الشّعر وبنظام المفردات في الشّعرية، وقادهم هذا إلى تحديد نظرية في معنى الشّعر وعلاقات التتابع وفي نظام أشـكال المفـردات وعنـوا بالبنية النحوية [1].

4-1-2- مدرسة النّقد الجديد :

تأسّست في أمريكا بزعامة "جون كرورانسوم" ، حيث ترتكز هذه المدرسة "على المفــاهيم اللغوية ابتــداءً من المفــاهيم الوظيفيّة الــتي انتشـرت لـدى الغربـيين إلى نفس المفـاهيم الـتي ستسـفر بعد ذلك عند الالتقاء في تيّار البنيوية العريض ، ويلتقي أيضا مع تلك الاتجاهات في دفع الحركة المنهجية في الأدب ونقـده إلى أن تتمركز وتسـتقطب في دراسة النص الأدبي في حد ذاتـــه، بغضّ النظر عن العوامل الأخـــرى الخارجية المحيطة الــتي تجعله يــذوب في محيطه النفسي أو محيطه الإجتمــاعي الخـارجي" [2].ـ أي أنّ هـذه المدرسة تقـوم بعـزل الأثر الأدبي ودراسـته بمعزل عن كل مؤثراته الخارجية مما يجعل هذا الأثر كائنًا قائمًا بذاته.

2-2 جهود بنيوية :

كانت للبنيوية جهود ساهمت في النهوض بهذه النظرية الحديثة في البلاد الغربية، واتسعت لتشمل البلاد العربية ،وقد كان لها أعلام سـاهمت أبحاثهم في تطوير هذه النظرية لتصبح فيما بعد منهج نقدي يسـتعمل في تحليل النصوص الأدبية.

---

(1) ينظر: محمد عزّام ،تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة ،ص 72.
(2) صلاح فضل، في النّقد الأدبي ، ص 49.

2-2-1 جهود بنيوية غربية :

أ- فرديناند دوسوسير* : أسـهمت أبحـاث العـالم اللغـوي فرديناند دو سوسير في بلورة الفكر البنيوي من خلال أعماله وأبحاثه التي جاء بها ،إذ أنّه " كـان أوّل من دعى إلى دراسة اللغة في ذاتها دراسة وصـفيّة تبحث في نظامها وقوانينها دون الاهتمـــــــــام في جوانبها التاريخية التطورية التزامنية .... إنّ الهـــدف الأساسي للنظرية اللســـانية البنيوية هو دراسة اللّغة موضوع اللّسانيات البنيوية هو دراسة اللّغة موضـوع اللسـانيات في ذاتها ولــذاتها" (1) أي أنّه يهتمّ باللغة في ذاتها وبدرســها في لحظة معينة من الزمن بغضّ النظر عن تطوّرها التاريخي.

مثلت الثنائيات الـتي جـاء بها سوسـير المنطلق الأساسي لظهـور معرفة جديـدة ودراسـات حديثـة، أحـدث من خلالها هـزّة في المعـايير القديمة فكـانت هــذه الثنائية تربط بين اللغة وأدمغة البشر جميعــا، وقد أدّت إلى تطوّر اللسانيات عمومًا والبنيوية على وجه الخصوص (1).

ميّز سوسير بين مجموعة من الثنائيات منها: "اللغة والكلام" يرى أن اللغة تختلف عن الكلام بأنها شيء يمكن دراسته في صورة مســتقلة، فاللغــات البائــدة (الميتة) مع أنّها لم تعد تســتخدم في الكلام نســتطيع بســـــهولة أن نتعلّم أنظمتها اللغوية فنتخلص من بقية عناصر اللســـــان الأخرى، بل إنّ علم اللغة لا وجود له إلّا إذا أقصـيت العناصر الأخـرى ،أمّا الكلام فعلى العكس من ذلك فعل فردي وهو عقلي مقصود "(2). فـالكلام هو التجسيد الفعلي للغة.

---

* ولــد فردينانــد دوسوســير في جــنيف عــام 1857م، في واحــدة من أشــهر العــائلات في المدينة ،عائلة اشتهرت بإنجازاتها العلمية، وبعد أن أمضى سنة غير مرضية في جامعـة جـنيف في دراسة الفيزياء والكمياء ذهب إلى جامعة لايـبزيغ لدراسـة اللّغـات، كمـا درس السانسـكريتية في برلين ،نشر وهو في سن الحادية والعشرين مذكّرة نالت ثناءً كثيراً كان عنوانها منكرة عن النّظام البـدائي لأحـرف العلّـة في اللغـات الهنـدو أوروبيـة ،وفي عـام 1881م كـان محاضراً في اللّغـة القوطية والألمانية القديمة في الكلية التطبيقية للدّراسات العليـا . ينظـر: جـون ليتشـه ،خمسـون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى مابعد الحداثة، تر: فاتن البستاني ، ط1 ، مركز الدراسـات الوحدة العربية، بيروت ، 2008، ص ص 307 ،308 .

(1) شفيقة العلوي ، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة ، ط1 ، أبحاث للترجمة والنّشر والتوزيع ،2004 ، ص09 .

(1) ينظر:شفيق العلوي ، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، ص ص 42 ،43 .

(2) فرديناند دوسوسير، علم اللغة العام ، تـر : يوئيـل يوسـف عزيـز ، دار آفـاق عربيـة ،ع 03 ، 1985، ص ص32،31.

كما ميّز أيضا بين محور البحث الزماني والتعاقبي ، فاللغة يمكن أن تدرس باعتبارها نظام يـؤدّي وظيفة في لحظة من اللحظـات أو باعتبارها مؤسّسة تطوّرت عبر الزمن ، وقد أعطى دو سوسير الأولوية إلى دراسة اللغة من منظور تزامني مع أنّه يعترف بأهمية الدراسات التاريخية مخالفا في ذلك لغويو القـرن التاسع عشر الـذين درسـوا اللغة باعتبارها ظـاهرة متتابعة ، فاهتمّوا بتاريخ اللغة وبالتغيرات الـتي طـرأت على أصـواتها، أمّا دو سوسـير فقد يهـدف من خلال دراسـته للغة في لحظة معينة للكشف عن البنية الكلية لهذه اللغة وأن ينظر في المبادئ التي تعمل بموجبها [3].

كما يركز الباحث الألسني اهتمامه على وصف جوهر اللغة وشكلها، أي أنّه يصف نظامها الـداخلي لـذلك دعا سوسـير إلى إخـراج التحليل التاريخي عن الدراسـات اللسـانية، والاهتمـام فقط بتتبع الأصـول الأولى للغـات، وتأكيد المنشأ المشـترك لها ... فالوصف اللغـوي وتعميم المعطيات اللغوية لا يصبح ممكنا إلّا حين يفصل بين الحالة الآنية والرّاهنة ، بين نشـوء اللغة وتطوّرها وتحولاتها "[1]. بمعـنى أنّ سوسـير أعطى الأولوية للدراسة الآنية على حساب الدراسة التاريخية الدياكرونية .

ميّز بين زوجين آخرين من الثنائيات هما :"الدال والمدلول" فالدال هو الصورة السّمعية والمدلول هو الصورة الذهنية (الجانب الذهني للدّال)"فالدليل اللغوي إذًا لا يصل بين المدلول عليه ولفظـه، ولا بين المـدلول عليه والمفهـوم ، بل إنّه يربط بين الصـورة الصـوتية للشـيء المـادي (المرجـع) وما يقابلها من أصـوات، فهـذه الصـورة الصـوتية ليست هي الصوت المـادي، لأنّه شـيء فيزيـائي محض بل انطبـاع هـذا الصـوت في النفس ، والصورة الصادرة عمّا تشاهده حواسنا، فالدليل اللغوي إذًا كيان نفسي ذو وجهين هما الـدال والمـدلول " [2] لـذلك فـإنّ إدراك الـدليل اللغوي مرتبط بالنفس المدركة فهو عملية نفسية.

---

(3) ينظر: أحمد أبو زيد ، مدخل إلى البنائية ، ص 74.
(1) شقيقة العلوي ، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة ، ص ص 11،10.
(2) المرجع نفسه ، ص 13 .

العلاقة بين الدّال والمدلول هي علاقة اعتباطية ، فليس هناك علاقة طبيعية بين الـدّال والمـدلول عليه وإنّما هي علاقة تعـارف عليها النّـاس بحكم العرف [3].

أما ثنائية "التركيب و الاختيار" فيرى دوسوسير أنّ المكوّنات التي تربط بين الأدلة يجب أن تأخذ محل اهتمـام كبـير في الدراسة اللغويـة، فالكلمـات في صـلب الخطـاب تتسلسل وتنتظم الواحـدة تلـوى الأخـرى بصفة خطية تنفي إمكانية النطق بكلمـتين في نفس الـوقت، فالجملة قد تتـألف من وحـدتين تجيء الثانية بعد الأولى ،فمثلا لنفـترض أنّ طفل هو موضوع المرسلة يقوم المتكلم بعملية انتقاء من بين سلسلة من الأسماء الموجودة والمتشابهة مثل طفل، صبي، ثم يقـوم ليشـرح هـذا الموضـوع باختيار أفعال متقاربة دلاليا مثل: (ينام،يغفو،يستريح)، فتترتب الكلمـات في سلسلة كلامية [1] .

ب -رومان ياكبسون *: كان لرومان ياكبسون دور كبير في الربط بين الاتجاهـات الغربية المختلفـة، وذلك من خلال أبحاثه الـتي أسـهمت في بلورة الفكر النّقـدي البـنيوي، إذ أكّد أن اللغة ليست ثابتة وهي في حركة تطوّرية دائمـة، فهي خاضـعة للتغـيرات الـتي تطـرأ على الحضـارات والمجتمعات ، وقد أولى اهتمامه بدراسة علم الأصوات والعروض والبنى الصـوتية في الشـعر إذ ميّز بين النصـوص الشـعريّة والنّصـوص الأدبيّة الأخـرى، وقـام بدارسة مجموعة من أعمـال كل من "داني شكسـبير" ، "بريخت" ، وما لبث حـتى لمع اسـمه في السـاحة النّقدية الحديثة و ذلك من خلال تأسيسه لمدرسة الشـكلانيين الـروس الـتي اهتمّت بالكتابة

---

(3) ينظر :أحمد أبو زيد ، مدخل إلى البنائية ، ص 79 ، وينظر :جون بياجيه ، البنيوية وما بعدها من ليفي شراوس إلى دريدا ، تر: محمد عصفور ، العدد 206 ،عالم المعرفة ،1978 ،ص 18.

(1) ينظر: مجموعـة من الكتّـاب ، مـدخل إلى منـاهج النّقـد الأدبي ، تـر: رضـوان ظاظـا ، عـالم المعرفة ،ع206 ، 1978،ص 176.

* ولد رومان ياكبسون في موسكو عـام 1896م ،ويعتـبر واحـد من أهم علمـاء اللغـة في القـرن العشرين، وهو من المؤيّدين للتوجه البنيوي، تخصّص في القواعد المقارنة، أسّـس سـنة 1915 م مـع بعض الطلاب نـادي موسـكو الألسـني، وعنـه تولّـدت مدرسـة الشـكلانين الـروس، توجّـه في 1920م ‘إلى بـراغ حيث عمـل ملحقـا ثقافيـا، وشـارك تروبتسـكواي في وضـع أسـس الفنولجيـا البنيويـة، ومن بعض كتبـه: البنيـة الصـوتية للغـة، قضـايا الشّـعرية، مقـالات في اللسـانيات العامة ،نظرية التواصل عند ياكبسون وتحليل الخطاب الأدبي. ينظر: جون ليتشبه خمسون مفكـرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة ،ص 138 .

وجعلتها غاية في ذاتها، أي أنّها اهتمّت بالبعد الجمـالي لها دون المـؤثرات الخارجية عنها [1].

ويرى "ياكبسون" أن التواصل اللغوي لا يتم إلاّ بوجود ست عناصر وهي: مخـاطب الـذي يوجه الرّسـالة ، ومخـاطَب الـذي يسـتقبل هـذه الرّسالة ، ورسالة هي الموضـوع المـراد توصـيله إلى المخـاطَب ، وقنـاة الاتصـال وهي خط مـرور الرّسـالة قد تكـون سـمعية كـالهواء أو مدركة بالعين المجـرّدة كالجريـدة أو المجلة ، وتقتضي الرّسـالة سـنن مشـتركة كليّا أو جزئيا بين المخاطب والمخاطَب ، وأخـيرا السـيّاق الـذي تقـال فيه هذه الرّسالة [2].

السياق

الرسالة

المرسل----------------- الاتصال -----------------المرسل

السنن

ومن خلال هذه العناصر الستة جعل لكلّ منها وظيفة ، منها الوظيفة التعبيرية التي تتمحـور حـول المرسـل، والوظيفة الإنتباهية الـتي تتمحـور حول المرَسل إليه، والوظيفة الندائية الـتي تتمحـور حـول قنـاة الاتصـال، والوظيفة الشّـعرية الـتي تتمحـور حـول الرسـالة وهي الوظيفة المهيمنة والتي اهتمّ "ياكبسون" بها ، وأخيرا الوظيفة المرجعية التي تتمحور حــول السياق[1]،

وبالتالي يمكن تلخيص أهمّ الأفكار التي جاء بها "ياكبسون" فيما يلي: تنمية الاتجـاه البـنيوي بدراسة علم الأصـوات، حيث يـرى أنّ كل وحـدة صوتية تستند إلى وحدة أخـرى في تحقيق وظيفة لها داخل نظـام صـوتي معيّن ،بحيث تشـكّل بنية متكاملة أو شـكلاً فنيًا لا يمكن تفكيكـه، التميـيز

---

(1) ينظر: وردة عبد العظيم عطا الله قنديل، البنيوية ومـا بعـدها بين التأصـيل الغـربي والتّحصـيل العربي ،"رسالة ماجستير" كلية الآداب ، الجامعة الإسلامية، غزة ، 2010 ، ص 12.

(2) ينظر: مهى محمود إبراهيم العتّوم ، تحليل الخطاب في النّقد العربي الحديث دراسة مقارنة في النّظرية والمنهج ،"رسالة دكتوراه"، تخصّص لغة عربية وآدابها، كليّة الدراسات العليا الأردنية ، 2004، ص 52.

(1) ينظر: مهى محمود إبراهيم العتون ، تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث دراسـة مقارنـة في النظرية والمنهج ، ص 53.

بين النصـــوص الشـــعرية والنصـــوص الأدبية المختلفة ،اهتمّ ياكبســـون بالوظيفة الشّعرية الـتي عـنيت بالتشـديد على الرّسـالة لـذاتها بعيـدا عن الذي أرسلها وهي الوظيفة المهيمنة داخل الخطـاب الشـعري فهي تجعل من الرسالة غاية في حد ذاتها .[2]

ج/ كلود ليفى شتراوس*:

يعتبر "كلود ليفي شتراوس" رائد البنيوية والأنتروبولوجية التقي برومان ياكبسون في نيويورك عام 1941، وقد كان لرومان ياكبسون أثر تكويـني في المجـال اللغـوي والبـنيوي لأنتروبولوجيا ليفي شـترواس في فترة ما بعد الحرب، مما سهّل لليفي شـترواس التّعـرف دراسـات عـالم اللغة دو سوسير، الذي يعتـبر اللغة نسـقا مسـتقلا بذاته فهو يـدرس اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتهـــا، كما ربط "ليفي شـــتراوس" بين الثنائيـــات ونموذج التحليل الفونيمي لـ"ياكبسون" وهو نفسه النموذج الـذي يثبت أنّ بنية أي لغة تتّبع سبيلا ثنائيا من التراكيب المتوازية.[1]

وعليه فإنّ أنثروبولوجية "ليفي شترواس" مثلها مثل غيرها من العلـوم، أخـذت من أفكـار عـالم اللغة دو سوسـير فأخذ عنه التميـيز بين الدال والمدلول، والتمييز بين اللغة والكلام، فاستفاد من كل هذه المبادئ في بحوثه الأنثروبولوجية [2].

وقد تمثل تأثير "دو سوسير" في فكر "ليفي شتراوس" في اعتماده على ثلاثة مبـــادئ اســـتمدّها من درس اللغة لدوســـوير :" أوّلها أن اللغة نفسـها يجب أن تـدرس قبل أن تـدرس علاقاتها بـالنظم الأخـرى (سـواء

---

(2) ينظر: وردة عبد العظيم عطا الله قنديل ،البنيوية وما بعدها بين التّأصيل والتّحصـيل العـربي ، ص ص 12 ،13 .

* *ولد كلود ليفى شترواس في أسرة يهودية بلجيكيـة عـام 1908،أكمـل دراسـته وحصـل على شهادة الكفاءة التعّليمية في الفلسفة من جامعة السـوربون في بدايـة الثلاثينيـات ، ثم ارتحـل إلى البرازيل ،وقام بتدريس الأنتروبولوجيا في جامعة ساو بـاولو عـام 1934 ،وانتهـز الفرصـة فعمـل على دراسة عدد من القبائل البدائية ،ثم عاد إلى فرنسا وأدى الخدمة العسكريّة ،وبعد ذلك سـافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية هربا من الإضطهاد، فدرّس من 1941 إلى 1945 في المدرسـة الجديدة للبحث الإجتماعي في نيويورك ، وله مجموعة من المؤلفات من بينها :أطروحة الدكتوراه المعنوية بـ" البنى الأولية للقرابـة (1949م) وكتابـاه المعنونـان بالطوطميـة : والعقـل المتـوحّش والأجزاء الأربعة التي تشكّل مقدمة لعلم الأساطير. ينظر: جون ليتشـه، خمسـون مفكـرا أساسـيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ص 156 ،وينظر: إديث كريزويل ،عصر البنيوية ،ص 35.

(1) إديث كريزويل ،عصر البنيوية ، ص38.

(2) ينظر:أحمد أبو زيد ،مدخل إلى البنائية ،ص 86.

منها التاريخية أو الاجتماعية والنّفسية)، أي أنّ البنية الداخلية لها الأولوية على الوظـائف الخارجية ، وثانيهما أنّ الكلام هو الشـكل المسـموع من اللغة يجب أن تحلّل إلى عـدد محـدود من العناصر البسـيطة كالفونيمـات على المستوى الفونولوجي، وثالثهما أنّ عناصر اللّغة يجب أن تحـدّد على أسـاس علاقاتها المتبادلة "[3] أي أنّه يـرى أنّ دراسة اللغة تتمّ من خلال دراسة بنيتها الداخلية بمعـزل عن العوامل الخارجية ، فهو يـرفض المرجعية التّاريخية والاجتماعية للغـة، ويدرسـها وفقًا للمحـور الآني لا التـاريخي ،وإن الكلام هو التّجسـيد الفعلي لهـذه اللغة ،أي أنّه يجب أن تحلّل إلى عناصر بسيطة كالفونيمـات ، ومن ثمّ اكتشـاف العلاقـات الـتي تربط بين عناصر وأجـزاء اللغة والـتي تتمثل في علاقة الاسـتبدال وعلاقة التركيب التي تربط بين كلمة وأخرى ، وقد حـوّل "ليفي شـتراوس" هـذه المبادئ الثلاث واستثمرها لتتوافق مع أغراضه الأنثروبولوجية .

اعتمد ليفي شتراوس في تحليله البنيوي على خطوتين أساسيتين هما:" الأولى وصفية يتوفر فيها الباحث على ملاحظة أكبر عدد ممكن من الظـواهر، وتحلّلها بجميع تنويعاتها واختلافاتهـا، والمرحلة الثانية تجريدية نظرية تختصّ بالانطلاق من عدد محـدود من الوقـائع الدالة الـتي تميّـزت عند الملاحظة ،لتكـوين نمـاذج منطقية جـديرة بـأن تشـرح بقيّة الظـواهر بدقّة علمية "[1] وهاتين المرحلتين تمثلان الخطوات الأساسية الـتي نهجها كلود ليفي شتراوس في تحليله لأنظمة القرابة والأساطير .

انصبّ اهتمام رائد البنيوية الفرنسية كلود ليفي شتراوس على كشف حقائق العقل البشري، وقد "طبّق ليفي شتراوس" المنهج البـنيوي عل أنظمة القرابة ،فنظام القرابة عنده هو أشبه ما يكون بالنسق اللغوي ،لأنّه لا يتحدّد على مستوى الحدود "Termes"، بل على مستوى "أزواج من العلاقـات (زوج ،زوجة ،أب ،ابن ،أخ ،أخت ...) فسـنرى الآن أنّه لا سـبيل إلى فهم الأسـاطير إلاّ باعتبارها "لغة " أو " لغـات " رمزية ، تمثل

(3) جون ستروك ، البنيوية وما بعدها من كلود ليفي شتراوس إلى دريدا ، ص 68 ، وينظر: أحمـد أبو زيد ، مدخل إلى البنائية، ص 88.
(1) محمد عزّام ، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء مناهج النّقدية الحديثة ، ص ص 52 ،53 .

نظاما متسـقا من التقـابلات، والفكـرة الأساسـية الـتي يصـدر عنها ليفي شــتراوس هنا هي أنّ العقل البشــري واحد وأنّ الفكر الأســطوري ليس تكفيرا سابقا على المنطق "Prélogique" ، بل هو تفكـير منطقي على مستوى محسوس"[1] أي أنّ ليفي شتراوس يــرى أنّ أنظمة القرابة مثلها مثل أي كيان لغوي، فهو يرى أنّ دراسة أي سلوك قرابي بنيويا يكون من خلال تحليل العلاقات التي تربـط بين تلـك الأزواج من العلاقـات ، كعلاقـة الأم بابنها وعلاقة الزّوج بزوجته ، وهي تشبه في ذلك العلاقات التي تربط بين الكلمات في أي نظام لغوي متسق ، كذلك حلّـل الأسـاطير من خلال تحليـل الوحـدات الـتي تـدخل في تكـوين بنيتها وهي تلك العلاقـات الـتي تربط بين وحداتها التكوينية ولتي تجعلها تكتسب وظيفة دلالية .

2-2-2 جهود بنيوية عربية

المنهج البنيوي منهج نقدي حداثي، نشأ في رحم الفكر العربي، ويعود تأسيس النقد البنيوي الحداثي عند العرب إلى ما أخـذه الحـداثيون من أفكــار وأسس للنظرية النّقدية عند الغــرب، وإرســائها في السّــاحة النّقدية العربية من خلال ترجمة الكتب العربية .

أشار "صلاح فضل" إلى بوادر ظهور الفكر البنيوي عند النّقاد العرب من خلال قوله أنّــه: " يمكننا أن نرصد ظهـــور بعض المراكز المهمّة في العــالم العــربي الـتي تعـنى بالدراسـات البنيويـة، من أهمها ما يقــوم بها الــدكتور "كمــال أبو ديب" في جامعة الــيرموك بــالأردن من دراســات تطبيقية، وما يشارك فيه بعض البـاحثين الجـادين في تـونس بكليّة الآداب أمثال الدكتور عبد السّلام المسدي من جهد نظري وآخر تطبيقي، كما أنّ القاهرة قد بدأت تشهد حركة نشيطة في مجـال الدراسـات الاجتماعية و الأدبية عميقة الصّلة بالمعطيـات البنيويـة" [1] فــ"صـلاح فضـل" من خلال هذا القــول يصـرّح أنّ البـدايات الأولى للمنهج البـنيوي عند العـرب كـانت على يد الدكتور "كمال أبو ديب" و"عبد السلام المسدي" .

---

(1) زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية ، ص79.

(1) صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص 142.

لعلّ المحاولات الأولى للمنهج البـنيوي عند العـرب، هي تلك الـتي شــهدناها عند كل من "صــلاح فضــل" من خلال كتــاب "نظرية البنائيــة" والــذي كـان تنظــيرا خالصا ، و"كمــال أبو ديب" الــذي جعل كتابه جدلية الخفــــاء والتجلي تطبيقا خالصا ، أمّا "عبد الله الغــــذامي" فقد جمع بين التنظير والتطبيق [2].

1- **صلاح فضل** * :

يعتبر كتاب صلاح فضل "نظرية البنائية " أوّل كتـاب تنظـيري للبنيويـة، التي كان لها جذورا مع الروّاد الأوائل في الـوطن العـربي ، وقد حـاول من خلال كتابه هذا تجـاوز الأيديولوجية المتغـيرة وذلك من خلال تغيـير النظام السياسي في مصر من الاشتراكي إلى الـرأس مـالي ، إذ يـرى أنّ الأدب لا علاقة له بالنّقد الأيـــــــديولوجي، بحجّة أنّ الأدب لا يخضع لمتغيرات سياسية،فهو في نظـره عـالم مغـاير ومخـالف تكمن حمايته في قوانينه .[1]

خصّص صلاح فضل كتابه " نظرية البنائية" للنّقد وحده ،ولعلّه أفضل كتاب وضع بالعربية عن التنظير للنّقد البنيوي آنذاك ،لأنّه كتاب علمي جدّا ،وضع بلغة نقدية ، وعالج

أصول البنيوية واتجاهاتها ومستوياتها " [2]، فقد أصّل لهذا المنهج النّقدي الحداثي مستخدمًا في ذلك أسلوب العرض المسهب الذي يساعد الباحث للتّعرف على الرّوافد التاريخية لهذا المنهج وتطوّره ونشأته.

وبعد العودة إلى كتاب صلاح فضل نلاحظ أنّه قسّمه إلى قسمين :

---

(2) ينظر: وردة عبد العظيم عطا الله قنديل ، البنيوية وما بعـدها بين التأصـيل الغـربي والتحصـيل العربي ،ص 191.

* ولد الدّكتور صلاح فضل محمد صلاح الدين بقرية شباس الشهداء بوسط الـدكتا في 21 مـارس 1938 م ، وأوفـد في بعثـة للدّراسـات العليـا بإسـبانيا ،حصـل على دكتـوراه دولـة في الآداب من جامعة مدريد المركزية عام 1972 ،عمل مدرسًا للآداب العربي والترجمة بكلية الفلسـفة والآداب بجامعـة عين شـمس عـام 1979م ،انتـدب مستشـارا ثقافيـا لمصـر، ومـديرا للمعهـد المصـري للدّراسات الإسلامية بمدريد عام 1980م ، ثم انتدب بعد عودته إلى مصـر عميـدا للمعهـد العـالي للنقد الفنّي بأكاديمية الفنون بمصـر في عـام 1985م ،كمـا عمـل أسـتاذا بجامعـة صـنعاء بـاليمن والبحرين حتى عام 1994 م ، ومن مؤلفاته علم الأسلوب مادّته وإجراءاته ،إنتـاج الدّلالـة الأدبيـة، شفرات النّص ،أساليب الشّعرية المعاصرة، بلاغة الخطاب وعلم النّص. ينظـر: وردة عبـد العظيم عطا الله قنديل ، البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي ،ص 192

(1) ينظر: وردة عبد العظيم عطا الله قنديل ،البنيوية وما بعـدها بين التأصـيل الغـربي و التحصـيل العربي ، ص 192 .

(2) محمد عزّام ، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة ، ص 39.

تحــدّث في القسم الأوّل عن أصــول البنيوية وحــدّدها في أربع مــدارس تمثلت في مدرسة حنيفا، ميراث الشكلية الروسية ، حلقة بــراغ اللغوية ، في علم اللغة الحــديث (المدرسة الألســنية الأمريكية)، ثم عــرّف بالبنية والبنيوية ،وتحــــــــدث عن تطبيقاتها في العلــــــــوم الإنســــــــانية (الرياضيات) مثلا أو عن معاركها مع الوجودية والماركسية.[3]

أمّا في القسم الثاني المخصّص للنّقد الأدبي البنيوي ،يعالج الباحث فيه البنائية في الأدب ،ومستويات التحليل البنيوي ،وشروط النّقد البنــائي ولغة الشعر ،تشريح القصة ،والنظم السيميولوجية والأدب[4] .

وفي الأخير ينهي الباحث كتابه بذكر بعض المحاولات التطبيقية للنظرية البنائية في النّقد العــربي ، وأوّل هــذه المحــاولات هي محاولة "نــــازك الملائكــــة" لدراسة هيكل القصــــيدة ، أمّا المحاولة الثانية فهي محاولة الباحث "لبيب طاهر" في أطروحته للدّكتوراه "الغزل العذري عند العرب"، والمحاولة الثالثة هي محاولة حســيب الــواد في البنية القصصــية "لرسالة الغفران" [1].

ب- كمال أبوديب* :

يهدف "كمال أبو ديب" من خلال دراسته البنيوية التطبيقية إلى تحليل الصورة الشعرية، من خلال تحليل بينتها الدلالية والفنية ،وقد اعتمد في ذلك على المناهج العربية الحديثة للوصول إلى قمّة التحليل الشــعري ،والهدف من هذه الدراسة التخلص من الاتجاهات التقليدية التي يتميّز بها الفكر النقــدي العــربي ، ويتــبين ذلك من خلال كتابــه" جدلية الخفــاء والتجلي" الذي قدّم فيه "لمنهجه البنيوي في النقد الأدبي أن يهــدف إلى

---

3) ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص من 15 إلى315.
4) ينظر: المرجع نفسه، ص من 195 إلى 315.
1) ينظر:صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الادبي ، ص من319 إلى 324.
* كمال أبو ديب ناقد سـوري حـداثي ،تخصّـص بـالمنهج البـنيوي وحـده ، فوضع فيه كتبـه"جدلية الخفاء والتّجلي :دراسـات بنيوية في الشـعر"1949 يؤسس لهـذا المنهج الجديد تنظـيرا وتطبيقا ، في وقت مبكر من تلقي هـذا المنهج في وطننا ،ثم وضع كتابه الثـاني "الـرّؤى المقنّعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي " 1987 ، خصّصه للجانب التطبيقي لهذا المنهج. ينظـر: محمد عزّام،تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة ،ص78.

اكتناه جدلية الخفاء والتجلي وأسرار البنية العميقة وتحولاتها ،ويطمح إلى تحديد المكوّنات الأساسية للظواهر ، واقتناص شبكة العلاقات الـتي تشـعّ منها وإليها ،والـــدّلالات الـــتي تنبع من هـــذه العلاقـــات ،ثم البحث عن التحوّلات الجوهرية للبنية التي نشأت عبرها تجسيدات جديـدة لا يمكن أن تفهم إلّا عن طريق ربطها بالبنية الأساســية وإعادتها إليها ،من خلال وعي حاد لنمطي البـنى :السـطحية والعميقـة" [1] و"كمـال أبو ديب" لا يـدرس الصور، وإنّما يحلّل عناصر البنيـات المكوّنة لهـذه الصـور والعلاقـات الـتي تجعل هــذه المكوّنــات مرتبطة داخل بنية القصــيدة، ليكشف عن الدلالة العميقة والمعقـــدة لبنية الصـــور ،كـــذلك يبحث "كمـــال أبو ديب" عن التحولات التي تدخل في تركيب البنية والـتي توّلد دلالات جديـدة لا يمكن فهمها إلاّ من خلال العودة الي البنية الأساسية .

حـاول "كمـال أبو ديب" أن يؤسّس لمنهج بنيوي عربي الأصل يفـوق ما قدّمه العــرب، إلاّ أنّه يصّــرح مبكــرا أنّ تطبيقه للمنهج البــنيوي على الشــعر الجــاهلي اســتمدّه من ظــاهرتين في الدراسة همــا: " دراسة "فلاديمـير بـروب" بشـكل الحكايـة، والأسـس، والمبـادئ ،قوله أنّه يقـدّم منهجا بنيويا يفوق به الغربيين [2] .

تعدّدت الموضوعات التي تطرّق إليهما كمال أبو ديب في كتابه جدلية الخفاء والتجلي، وإن كانت كلّها تصبّ في مصـبّ واحد هو الدراسة البنيوية للشـعر، "ومن الواضح أن البـاحث جـزّأ العناصر الفنية للشـعر، وانفرد بدراسة كل عنصر على حدى (الصورة ،الإيقاع ،المضـمون ....الخ) ،والمفـروض أن تـدرس هـذه العناصر كلّها ضـمن تطـبيق نقـدي على قصـيدة واحـدة ليتكامل المنهج ، وتصـبح له صـورة تقـترب من أن تكـون نهائية " [1] وكمـــال أبو ديب قـــام بدراسة كل عنصر فـــني على حدى ولم

---

(1) محمد عزام ، تحليل الخطاب الادبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة ، ص 79 .
(2) ينظر: عبد العزيز حمّودة ، المرايا المحدّبة : من البنيوية إلى التفكيكية ، ص 38 وينظر: سمير حجازي ، مدخل إلى مناهج النّقد الأدبي المعاصر مع ملحـق قـاموس المصـطلحات الأدبيـة ، ط1، دار التوفيق ، سوريا ، 2004 ، ص ص25،24.
(1) محمد عزّام ، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النّقدية الحديثة ، ص 79.

يجمعها في قصـيدة واحـدة ،وإنّما اختـار مقطوعـات شـعرية من قصـائد مختلفة .

تناول كمال أبو ديب في البدء الصورة الشعرية، من خلال تحليل العلاقات التي تربط بين بنياتها والتي تكشف على علاقاتها الحيوية بالعمل الفني ،ثم درس فضاء القصيدة ،وكـان هدفه من وراء ذلك تطـبيق المنهج البنيوي على بنية القصيدة ، من خلال دراسته التطوّرات الثنائية ، أمّا فيما يخصّ الإيقـاع الشـعري فقد هـدف البـاحث من خلاله إلى اكتنـاه البنية الإيقاعية واكتشاف العلاقات التي تنشأ بين مكوناتهـا، كما درس الأنسـاق البنيوية في الأعمـال الأدبية ، وخاصّـة الحكاية الـتي تثـير قضـية عميقة الدّلالة ، وهي حقيقة ميل الفكر البشـري إلى تشـكيل الأنسـاق في كل إبـداع ،ثم اختـار مقطوعـات شـعرية "لأبي نـواس" و "أبي تمّـام" وحلّلها بنيويا ، وقد هـدف من وراء هـذا التحليل إلى تطـوير منهج في تحليل الشعر، وهو المنهج البنيوي الذي يسـمح بدراسة العلاقـات الـتي تنشأ بين مكوّنـات العمل الأدبي، كـذلك حلّل قصـيدة " كيميـاء الـنرجس ، حلم" لأدونيس، وكان هدفه من وراء هذا التحليل اكتناه البنية الدلالية للقصـيدة، ومحاولة صياغة نظرية بنيوية للمضمون الشعري [2] .

تعتبر دراسة "كمال أبو ديب" من أسبق الدراسات التي طبّق فيها المنهج البـنيوي على الخطـاب الشـعري ،وذلك من خلال تحليله لبنية القصيدة الجاهلية مستعينا في ذلك بـالمنهج التجريـبي ،الـذي تميّز بالدّقة والعلمية [1] .

حاول كمال أبو ديب "أن يتعرف على البنية القصيدة الجاهلية من خلال أنسـاقها اللغويـة، أو من خلال العلاقـات المميّـزة في الوحـدات المشّكلة للقصـيدة ،وقصد إلى ذلك من نـاحيتين : سـياق الثنائية الضـدية من ناحية ،وتقسيم البيانات إلى شرائح من ناحية أخرى،

---

(2) ينظر: المرجع نفسه ، ص من 79 إلى 106.
(1) ينظر: سمير حجازي ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية ، ص 25.

والاتجاه العام لديه هو معالجة البنيات الشّعرية للقصيدة" [2] فهو يهدف من خلال تحليله لبنية القصيدة الشعرية إلى دراسة صورها الفنية والدلالية ،كما أنّه كان يحاول اكتشاف التقابلات الضدية من خلال مكوّنات بنية القصيدة.

ج- عبد الله الغذامي *:

ظهرت جهود عبد الله الغذامي في الفكر البنيوي من خلال أعماله ومؤلفاته التي غلب عليها التطبيق أكثر من التنظير ، ومن أهم هذه الكتب كتابه : "الخطيئة والتكفير" الذي كان نموذجا للتحليل البنيوي .

وبعد الإطلاع على كتاب "الخطيئة والتفكير " لاحظنا أنّ عبد الله الغذامي قسّمه إلى قسمين : "القسم الأوّل وضع فيه مقدمة نظرية في حوالي ثمانين صفحة من كتابه البالغ ثلاثمائة وثمانين ، عالج فيها نظرية البيان (الشّعرية) ، ومفاتيح النّص (البنيوية) السيميولوجية ، والتشريحية) وفارس النص (رولان بارت) ، ونظرية القراءة ،وفي القسم الثاني درس شعر الشاعر السعودي المعاصر حمزة شحاتة (1909م-1912م) في (نظرية البيان) الشعرية يعتمد الباحث المنهج البنيوي ، ويرى أن خير وسيلة تنظر في حركة النص الأدبي هي الانطلاق من مصدره الأصلي اللغوي[1] " فالبنيوية التيار النّقدي الذي أولى الغذامي اهتمامه في هذا الكتاب، كما حاول الجمع فيه بين التنظير والتطبيق للمنهج البنيوي.

واجه الغذامي صعوبة في تحديد تعريف اللبنيوية ، وقد حاول ضبط تعريف لها من خلال الحديث عن ثلاثة أمور تتميّز بها البنية ، أوّلها

---

(2) المرجع نفسه ، ص 25.

* عبد الله الغدامي ناقد حداثي من السعودية ، نال الدكتوراه في الأدب والنقد من جامعة اكستيريا بإنجليترا عام 1978 ،عمل استاذا في جامعة الملك سعود بالرياض،وفي جامعة الملك عبد العزيز في جدة ، ظهر بالوطن العربي في منتصف الثمانينات بكتابه الأول "الخطيئة والتكفير "في عام 1985، فأحدث ضجة كبرى في صفوف نقادنا :لأنه تبنى فيه أحدث منهجين نقديين آنذاك وهما :البنيوية والتشريحية ((التفكيكية))،نشر في عام 2000 أكثر من 15 كتاب نقدي كانت كلها في التطبيق . ينظر: محمد عزّام ،تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة ،ص118.

(1) محمد عزّام ، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة ،ص118.

الشمولية والكلية التي يعني بها التماسك الـداخلي لأجـزاء الوحـدة الأدبية ،وثانيها التحول ، فهو يـرى البنية غـير ثابتة وهي في تحـول دائم، وثالثهما التحكم الذاتي الذي ينجرّ عن هذا التحول بحيث لا يحتاج إلى مثير خارجي لتحريكهـا، بالإضـافة إلى كل هـذا نجد عبد الله الغـذامي يتجه نحو تحديد مفهوم العلامة التي تقوم على الاختلاف أساسا [2].

حدّد الغذامي الهدف من البنيوية بقوله " أنّها تسعى للكشف عن خصائص البـني الداخلية للنصـوص من خلال التركـيز على العلاقـات الـتي تربط بين الأبنية الموضــوعية للنص، لأنّها لا تنظر إليها كــأجزاء مســتقلة وتركيزها الــدائم على النسق "[1]، أي أنّ هــدفها الأساسي والجــوهري يكمن أساسا في سعيها إلى إعادة بناء الشيء بطريقة تبرز قوانين قيامه بوظائفه داخل البنية ، أي الكشف عن العلاقــات الــتي تربط بين أنظمتها المختلفة، والكشف عن القوانين التي تحكمها .

وبهـذا يكـون الغـذامي من النّقـاد العـرب الأوائل الذين سـاهموا في نقل الفكر البنيوي إلى الساحة النقدية العربية.

3- مبادئ المنهج البنيوي ومستوياته

3-1مبادئ المنهج البنيوي :

(2) ينظر: وردة مدّاح ، التيارات النقدية الجديدة عند عبد الله الغـدامي ، "رسـالة ماجيسـتر" ، تخصيص: نقد أدبي معاصر، كليّة الآداب واللغات ، جامعة باتنة ،2011، ،ص ص51 ،52.

(1) ا وردة مداح ، التيارات النقدية الجديدة عند عبد الله الغذامي ، ص 52.

يقوم المنهج البنيوي كغيره من المناهج على مجموعة من الأسس الفلسفية والفكرية والأيديولوجية التي تمّيزه عن غيره وهي كالتالي :

3-1-1 النزوع إلى الشكلانية :

لقد تعلقت البنيوية بالمدرسة الشكلانية، وذلك بإعطاء الأهمية للشكل الذي يؤدي بنفسه إلى المعنى المطلوب ،وقد عدّت الكتابة شكلاً من أشكال التعبير قبل كل شيء ،وكـذلك اللغة بالنســبة لها لا تحيل على أي معـــنى وبالتـــالي فاللغة والكتابة في منظورها تبقى مجـــرد شـــكل، فالاهتمـام بالشـكل والمضـمون كانتا أوّل مبـادئ المدرسة البنيوية الـذي أخذته عن التيّـــار الشـــكلاني الـــذي مثلته كل من "المدرسة الشـــكلانية الروسية" ، و"حلقه براغ" [1].

3-1-2 رفض التاريخ :

لقد كانت المناهج السابقة تعتمد في دراستها للظواهر على المحور التاريخي والاجتمـاعي، إذ نجد أنّ المفكر الفرنسي "هيبولـتين" (1893م-1828م) الذي كان يرى أنّ الظـاهرة الأدبية تخضع في دراســتها إلى ثلاثة عناصر أساسية :

1- العرق : الذي ينتمي إليه الكاتب ، أصله وسلالته

2- الوسط :المحيط الجغرافي والإجتماعي للكاتب

3- الـزمن : التطـور التـاريخي الـذي يقع تحت دائـرة الكـاتب، وهو يكتب إبداعه ، وبظهــور البنيوية كحركة جديــدة جــاءت تــرفض كــلّ القيم الاجتماعية الـــتي يتبـــنى عليها المجتمع ومنها التـــاريخ وذلك لانعـــدام فائدتها ،فنادت بموت التاريخ وكل القيم ،وقامت بدراسة الظاهرة في وقتها الآني دون العودة لتطور هذه الظاهرة عبر مراحلها التاريخية [1].

---

(1) ينظر :عبد المالك مرتاض ، في نظرية النقد :متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها ، دار هومة ، الجزائر، 2002 ،ص 210.

(1) عبـد المالـك مرتـاض ، في نظريـة النقـد :متابعـة لأهم المـدارس النقديـة المعاصـرة ورصـد لنظرياتها ،ص211.

3-1-3 رفض المؤلف :

جاءت فكرة رفض المؤلف امتدادا لرفض التأثير الاجتماعي بحيث " أنّ كلّ نص لا يخلو من إبـداع كاتبه ، وحضـوره مهمّا بلغ حجم التّهميش و الإفضاء ، وهكـذا اهتمّت المنـاهج النّقدية الغربية بـالنّص وأهملت جـوانب خطيرة تتمثّل بـالقيّم الفكرية الإنسـانية، الـتي يقف في مقـدّمتها المؤلف منشأ النّص وأسدل السّـتار عن المنـاهج القديمة الـتي ظـلّ فيها المؤلف فارس النص بلا منازع " [2] فالبنيوية تعطي السّلطة للنّص لأنّها تركّز على الأنساق الدّاخلية المكوّنة له بحيث تنفي الذّات المؤلفة وكل القـــــدرات الاجتماعية والتاريخية .

3-1-4 رفض المرجعيّة الاجتماعية :

إنّ البنيوية في حقيقة الأمر لا ترفض المرجعية ، بل ترفض العودة إلى المجتمع في تحليل أيّ عمل إبـــداعي ،أي أنّها تنفي وتـــرفض التـــأثير المباشر للمجتمع في المبدع و إبداعه ، وقد صرّحت "ناتالي صاروط" بأنّ "لاشيىء يوجد خـارج الألفـاظ" فالبنيوية بـذلك تـرفض كل القيم الروحية والإنسانية جملة وتفصـيلا، ولا تـؤمن بمرجعية الكتابة الاجتماعية ويعـدّونها من أساطير الأوّلين ،فلا وجود لصلة بين المبدع ومجتمعه [1] .

3-1-5 رفض المعنى من اللّغة :

المبدأ الأخير من مبادئ البنيوية هو إقصائها للمعنى " فهي ترفض معنوية اللغة ،بل ترى كما يذهب إلى ذلك بارت ، أنّه من العسير التسليم بأن نظام الصور والأشياء ، التي المـدلولات فيها تسـتطيع أن توجد خـارج

---

(2) وردة عبد العظيم عطا الله قنديل ، البنيوية وما بعدها بين التّأصيل الغربي والتحصيل العربي ، ص 89.

(1) ينظر: عبد المالك مرتاض ، في نظرية النقد :متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها ، ص 216.

اللغة ، وأنّ عـالم المـدلولات ليس شـيئا غـير عـالم اللغـة، وكـذلك أنفينا المدرسة البنيوية تــرفض أهم القيم الــتي كــان النقد التقليــدي ينهض عليهــا،منها رفض التــاريخ وفكــرة المؤلف والمنــاداة بصــوته ورفض المرجعية الاجتماعية للإبداع ،ثم رفض معنوية الألفاظ ،وعدّ اللغة مستقلّة بنفسها ،غير مفتقرة إلى سـواها "[2] فاللغة بالنسـبة للبنيوية لا تحيل على أي معنى ،فهي تعتبرها مستقلّة ومكتفية بـذاتها ،ولا تسـعى إلى تفسـيرها بالاسـتعانة بسـياقاتها الخارجيّة ،وإنّما تدرسـها من خلال العلاقـات الـتي تربط بين الأجزاء التي تدخل في تركيب بنيتها الدّاخلية .

3-2 مستويات المنهج البنيوي :

يقترح البنيويون بعض المستويات في دراسة النص الأدبي وفق المنهج البنيوي ، ومن بين هذه المستويات المستوى الصوتي الذي تدرس فيه الحروف ورمزيتها وتكويناتها الموسـيقية، أمّا في المسـتوى الصـرفي فيخصّ الكلمــات بالدراسة لاكتشــاف خصائصــها الحســية والتجريدية والحيوية والمستوى الأسلوبي ، فهو يسعى إلى تحديد دلالة الكلمات [1].

ينتقل المحلل البنيوي في الدراسة من أصغر وحدة إلى أكبر وحدة تــدخل في تــركيب البنية ، فهو في البــدء يخصّ الحــروف والكلمــات بالدراسة ،وهذا ما أشرنا إليه في المستويين السابقين، أمّا في المسـتوى النحـوي فهو يبحث في بنـاء الجملة سـواء كـانت فعلية أو اسـمية أو بنية الجملــة، وهو يهــدف من خلال ذلك إلى دراسة تــركيب الجمل وطــرق تكوينها وخصائصــها الدلالية والجمالية ، كما يقــوم في مســتوى القــول بتحليل الـتراكيب الـتي حـدّدها في المسـتوى النحـوي لمعرفة خصائصـها الأساسية والثانوية [2].

---

2) المرجع نفسه ،ص ص 216، 217.

1) ينظر: بشير تاوريرت ، نظرية التّحليل البنيوي للنص الشّـعري في كتابـات النّقـاد المعاصـرين أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة- بسكرة -الجزائر ، ص 121 .

2) ينظر: المرجع نفسه ، ص 121.

يهدف الدارس البنيوي في المستوى الدلالي الى تحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة والصور المتصلة بالأنظمة الخارجية عند حدود اللغة والتي ترتبط بعلوم النفس والاجتماع ، أمّا في المستوى الرمزي فتقوم فيه المستويات السابقة بدور الدال الجديد الذي ينتج مدلولا جديدا يعود بدوره إلى المعنى الثاني أو ما يسمى باللغة داخل اللغة [1].

فالمحلل البنيوي يقوم بدراسة جميع هذه المستويات أولا وعلاقتها المتبادلة مع بعضها البعض والتداعي الحر بينهم والأنشطة المتمثلة فيها وثانيا هو ما يحرر في نهاية الأمر البنية الأدبية المتكاملة .

وفي الأخير يمكن أن نقول بأنّ البنيوية مرّت بمراحل كثيرة قبل أن تظهر كمنهج نقدي على الساحة النقدية ،يُعوّل عليها في تحليل النصوص الشعرية و النثرية ،وقد جاءت بنتائج إيجابية استثمرت في هذا المجال وأثرت الدرس النقدي.

---

(1) ينظر: بشير تاوريرت ، نظرية التحليل البنيوي للنص الشعري في كتابات النقاد المعاصرين ، ص 121.

الفصل الأول
:
التشكيل الفني والبنيوي للقصيدة الدرويشية
-مقاربة لنماذج-

تعتــبر القصــيدة الدرويشة من القصائد الحداثية الــتي حملت صــورة مغايرة للقصائد القديمة، بحيث كثر فيها استعمال الصورة الشـعرية الـتي تميّـزت بها جـلّ قصـائده ،بالإضـافة إلى اللغة الشـعرية الـتي ميّزتها عن غيرها من القصـــائد بما تحويه هـــذه اللغة من بســـاطة وسلاسة، بحيث ساهمت في بنائها الفنّي والشكلي ، وهذا ما سنعرضه فيما يلي :

1/ اللغة والتشكيل في شعر محمود درويش:

لقد شكلت اللغة عاملا أساسيا في بناء النص الأدبي ،نثرًا كان أم شـــعرًا ،فجـــوهر الشـــعرية يكمن في اللغة ، وما تحويه من أصـــوات ، مفـردات ،تـراكيب ،لـذلك تعتـبر اللغة وسـيلة للتعبـير عن تجربة الكـاتب ،وهي غاية فنّية جمالية في بنـــاء الشـــعر ،فالإبـــداع الشـــعري يكمن في الإنتـــاج الفنّي للغة متحــــولاً بلغته إلى خلق جديد مغـــاير لما عليه في اســتعمالها العــادي ، فهو بــذلك يكسر قواعد اللغة القديمة ،فجمــال لغة الشعر يكمن في علاقات ألفاظها مع بعضـها البعض ،والشـاعر الخلاّق هو الذي ينتج لغة جديدة تختلف عن اللغة العادية [1].

---

(1) ينظر: فاروق مغربي ، "الأسس النقدية في كتاب الشعر العربي المعاصر: قضـياه ومظـاهره الفنيــة للــدكتور عــز الــدّين اســماعيل" ،مجلــة الدراســات في اللغــة العربيــة القديمــة ،ع07 ، 2011، ص 119.

وعلى هذا الأساس يشير "ابن جني" : أنّ اللغة عبارة عن " أصوات يعبّر بها كل قـوم عن أغراضـهم"[2]، فهو يعتـبر اللغة نظـام من الرمـوز الصوتية يستعملها الأفراد للتواصل والتعبير عن أفكارهم .

اللغة عبارة عن كائن حي متطور ،فهي وسيلة يستخدمها الإنسان لنقل أفكاره ومشاعره من جيل إلى آخر ،فاللغة في تطوّر مستمر تخضع لما يخضع له كل كـائن حي ، تحيا في أحضـان المجتمع ، وتثبت وجودها فيه ، وكلَّ ما كان المجتمع راق ارتقت لغته وكلما انحـطّ المجتمـع تنحـطّ لغته [1].

لقد ارتبط الشعر باللغة ارتباطا عضويا ،فالشاعر يستخدم اللغة بوضـعها في علاقـات جديـدة قـادرة على منحها طاقة جمالية ، وبالتّـالي فاللشّعر لغته الخاصة الـتي تميّـزه عن بـاقي الأنـواع الأدبية الأخـرى ، أي خروج لغته على المألوف والمتعـارف عليه عند المجموعة البشـرية الـتي ينتمي إليها الشاعر ويصبح بذلك مبدعاً [2].

تتمـــيز لغة القصيدة الدرويشية بالشفافية والبساطة والوضـــوح إلى حد محاكتها للكلام العادي أحيانا ،ولكنها عميقة في معناها ،تخلق علاقـات جديدة بين الألفـاظ دون ابتـذال ، وذلك عائد إلى حيوية التصـوير ،وهو ما يمثله هذا المقطع من قصيدة " نهر يموت من العطش "

"كان نهر هنا،

وله ضّفتان

وأمّ سماويّة أرضعته السّحاب المقطر

نهر صغير يسير على مهله ."[1]

---

2) خليل إبراهيم العطيّة ، التركيب اللغوي لشعر السياب ، دط ، دار الحريّـة للطباعـة ، بغـداد، 1986 ، ص 12.

1) ينظر: خليل إبراهيم العطيّة ، التركيب اللغوي لشعر السياب ، ص 13 .

2) ينظر: المرجع نفسه ، ص ص19،20.

1) محمود درويش ، أثر الفرشة يوميات ، ط1 ، رياض الرّيس للكتب والنشر، بيروت ، 2008،ص 81.

استخدم محمود درويش مفردات بسيطة تقترب من اللّغة العامية ،وذلك واضح من خلال الكلمات التي وظفها ضـمن شـعره مثل : "النّهر ، يمـوت ، أمّ ، ترضع ، سـحاب" ، فشـعرية هـذا الـتركيب تكمن في إسـناد اللّفظ " نهر " إلى الفعل " يموت " ، فإحلال كلمة ما مكان " النهــر" في الـــتركيب يزيل ما فيه من شـــعرية ،لأنّ الوظيفة الدّلالية لا تنتج إلاّ من خلال علاقة العناصر المكوّنة لهذا التركيب ، لذلك مثّلت اللّغة بالنّسبة إلى درويش أداة للنّضال والتحريض ، وهذا واضح في قوله :

"يوم كانت كلماتي

تربة ...

كنت صديق للسّنابل

يوم كانت كلماتي غضبا

كنت صديقا للسّلاسل" [2].

يرى درويش أنّ اللغة الجديدة (الإبداعية) هي التي ترسم الإحساس بالخلل السّـائد في الواقع ، وذلك من خلال نقلها لكل أشـكال الظلم والإضطهاد المنتشر في الواقع الفلسطيني.

2- الصّورة الشّعرية :

لم تقف الصورة الشعرية على تعريف واحد ، وإنّما تعدّدت تعاريفها من ناقد إلى آخر، لذلك نجد "عبد القاهر الجرجـاني" يعرّفها بأنّها " تمثيل وقيـاس لما نعمله بعقولنا على الـذي ندركه بأبصـارنا"[1] ، فهو يعتبرها عنصـرًا حيويا من عناصر التكـوين النفسي للتجربة الشـعرية ، كما يـرى

---

(2) محمود درويش ، ديوان الأعمال الأولى ، ط1 رياض الرّيس للكتب والنشر ، بيروت ، 2005 ، ص 23.

(1) محمد خالد عوّاد الحيصة ، البناء الفني في شعر عمر أبو ريشة ، "رسالة ماجستير" ، تخصص لغة عربية وآدابها ، كلية الآداب والعلوم ، جامعة الشّرق الأوسط ، 2011، ص 113.

"الجاحظ " أيضا أنّ " الشعر صياغة وضرب من التصوير "[2] ، فالصـورة الشعرية أداة يستعملها الشاعر ليعكس واقعه الوجودي .

أمّا بالّنسبة لـ" باوند " فالصورة في منظوره هي :" تلك التي تقدّم تركيبة عقلية عاطفية في لحظة من الزمن " [3] ، ذلك أنّها المنفذ الوحيد الذي يعبّر فيه الشاعر في قـالب عقلي ونفسي عن مشـاعره وأحاسيسه في لحظة زمنية معينة ، فهي إبـــداع أنتجه الشـــاعر ليخلق عالمًا يعكس واقعه النفسي وشعوره المرّسخ في الذاكرة.

تقف الصورة الشعرية في تكوينها على اللغة والمجتمع وموقف المبــدع منها في اللحظة الإبداعية ، وهــذا ما نلتمسه في شــعر محمــود درويش الــتي يعـدّها "تأليفــاً وتمازجــاً بين عناصر تنفتح فيما بينها حــدود الكلمات ، وتمتد لتنقل الصّورة من وحدتها الصّغرى الـتي يجـري التـأليف بينها في مرحلة من مراحل إبــداعها ، باعتبارها مجمــوع الوحــدات الــتي تنبـني عليها بوصـفها سـياقا، كحركة أوفعل ، فتحـلّ وحـدات الصـورة في شبكة من العلاقات تفقد بـداخلها دلالاتها الجزئية وتنحـرف في تيـار دلالي عام يمثل حركة الصورة وفعلها الجمالي في النص "[1] بمعنى أنّ محمــود درويش يخـــرج الكلمـــات من دلالاتها العجمية ويـــدخلها في ســـياق آخر يكســـبها حركة ويضـــفي عليها مـــدلولات جديـــدة يمـــزج فيها بين الواقع الوجودي والجمالي.

تعتبر الصورة الشعرية النّواة المركزية التي يقف عليها النص الشعري ، وهي من أكثر الموضوعات التي شـغلت النقـاد والبـاحثين ذلك أنّها مرتبطة " برؤية الشاعر للعالم الموضوع ودور الخيال في إبداعه عبر موهبة (الكفاءة) للشـاعر ، وهو مفهـوم يتكأ أساسا على منظـور يتماشى مع النشـاط الفلسـفي ، فالصـورة الشـعرية تشـكيل لمعطيـات عمليـتين

---

(2) المرجع نفسه، ص 113.

(3) فاروق مغربي، "الأسس النّقدية في كتاب الشعر العربي المعاصر: قضاياه ومظاهره الفنية للدكتور عز الدّين اسماعيل، ص 106.

(1) مجموعة من الكتّاب ، محمود درويش المختلف الحقيقي دراسات وشهادات ، ط1، دار الشروق ، الأردن ، 1999، ص 164.

تمثلان جناحي الوعي الإنساني بنفسه وبمعامله ، هما عمليتي الإدراك" "Perception والتخيل "Imagination"[2]، فالصورة الشعرية هي تجسيد للأبعاد المختلفة لرؤية الشاعر، فهو يصور أحاسيسه وأفكاره.

تركز الصورة الشعرية على عنصر الخيال ، حيث "يقوم بالدور الأساسي في تشكيل الصورة وصياغتها ، فهو الذي يلتقط عناصره من الواقع المادّي الحسي وهو الذي يعيد التأليف بين هذه العناصر والمكونات لتصبح صورة العالم الشعري الخاص بالشاعر بكل ما فيه من مكونات شعورية ونفسية وفكرية "[1] فالشاعر يصيغ الصورة الشعرية بخياله فتصبح مرآة عاكسة للعالم الوجودي الواقعي ، ويتحول إلى ذلك العالم الخاص بالشاعر الذي يحمل عناصر شعورية ونفسية وفكرية.

2-1أنما ط الصورة الشعرية عند محمود درويش:

تعتبر الصورة الشعرية رؤية جديدة للعالم الموضوع ، فالمبدع يعمل على استنطاق الواقع الوجودي في شكل أنماط مختلفة ، ويكون هذا التصور وفق شروط يفرضها الواقع مثل الواقع الفلسطيني الذي يشير إلى ثلاثة أنماط أساسية لتصويره جماليًا ، وهنا نجد أنّ محمود درويش وإن اشترك مع غيره فيها ، إلاّ أنّه تميّز عنهم في خصوصيته الفنيّة التي يتولّد عنها أنواع متعدّدة للنّمط الواحد [2].

تحددت الصورة الشعرية عند درويش في ثلاثة أنواع تمثلت في الصورة الشعرية المتوسطة بين المطابقة والإيحاء والصورة الشعرية المتجاوزة والصورة الشعرية التشكيلية فالنّمطان الأوّلان يستمدان مفهومها من كون الصورة الشعرية تصوير مطابق ومماثل للعالم الموضوعي ، أمّا بالنسبة إلى النمط الثالث يستمد مفهومه من علاقته مع

---

(2) المرجع نفسه ، ص 163 .
(1) مجموعة من الكتّاب ، محمود درويش المختلف الحقيقي دراسات وشهادات ، ص 163.
(2) ينظر: المرجع نفسه ، ص 165.

التشكيل الفنّي، فمحمـود درويش يعبّر عن موقفه الخـاص في لوحة فنية يستنطق من خلالها الواقع [1].

2-1-1 الصّورة الشعرية المتوسطة بين المطابقة والإيحاء :

ينبثق هذا النّوع من الصورة الشعرية عند محمود درويش من خلال مطابقة ومماثلة تعبيره الفكـري والنفسي للواقع ، ليصل به إلى التصـوير المأساوي للحدث الفلسـطيني ، وهـذه المطابقة تحمل في طيّاتها أبعـادًا إيحائية من الواقع ، وقد تقع في حيّز التقريرية إذا بلغ المشـهد ذروته في الإسـتعاب ، ومن هـذه الصـور التقريرية تلك الـتي تمثله ثنائية "الضـحية والجلاد" ، "الوطن والمنفى" ، "الصمود والإضطهاد" وغيرها من الثنائيات التي تمثل مأساة الواقع الفلسطيني[2].

وكمثال على هذه الصورة الشعرية نذكر مقطع من قصيدة

عن إنسان " جاء فيها:

"وضعوا على فمه السلاسل

ربطوا يديه بصخرة الموتى

وقالوا :أنت قاتل

أخذوا طعامه والملابس والبيارق

ورموه في زنزانة الموتى

وقالوا أنت سارق

طردوه من كلّ المرافي

أخذوا حبيبته الصغيرة

ثم قالوا أنت لاجئ "[1]

---

(1) ينظر: مجموعة من الكتّاب ، محمود درويش المختلف دراسات وشهادات ، ص 165.
(2) ينظر: المرجع نفسه ، ص 166.
(1) مجموعة من الكتّاب ، محمود درويش المختلف الحقيقي دراسات وشهادات ، ص 166.

اتّسـمت الصـورة الشـعرية في هـذا المقطع بالثبات والسـكون فالشاعر يصوّر حدثا واحدًا هو الاضطهاد في زمن الماضي ، معتمـدًا على تقنية السّـرد ، فهي جملة تصـويرية لا تخـرج مفرداتها حـدود دلالاتها القاموسية ، إلاّ أنّ الواقع الفلسطيني لا يمكن إدراكه إلاّ بواسطة الخيال لذا لم يسـتطيع الشـاعر هنا التّوغل في عمق الحـدث ، واكتفى بـالوقوف على سـطحه وتصـوير الواقع كما هو [2]، وهو ما تمثّله المفـردات الآتية " على فهمه السلاسل ، زنزانة ، الموتى ، أخذوا طعامه) .

وفي استخدام آخر للصورة الشعرية عند درويش، فإنّه يستعملها كـأداة لنقل الواقع المعيش بلغة بسـيطة تميل إلى الأداء الشـعبي (اللغة العامية)، بحيث أنّه لا يجعل من هذه الصورة هدفا في حد ذاتهـا، (جمالية الصورة)، وإنّما في وسيلة يتّخـذها الشّـاعر لنقل الواقـع، ومن هنا نلحظ هبوطها وتدنّيها عن مستوى الواقع الذي تريد نقله ، وفيها يكـون ضـمير " أنا " المتكلم بارزا في لغته الشعبية [1].

ومثال ذلك قول درويش في قصيدة " رسالة من المنفى ":

"أنا بخير

قد صرت في العشرين

وصرت كالشّباب يا أمّاه

أدخن التبغ وأتكىء على الجدار "[2]

يتحرر درويش من الاستعمال الفصيح للغة منتقلاً بها إلى الاستعمال الشعبي(لغة الحديث اليومي) لنقل الحدث كما هو دون تغيير .

ومن اسـتعمالات توظيـف المطابقـة إيحائيـا ، اسـتخدامه للجمـل الإشارية بحيث لا تكـون لهـا علاقـة مـع بعضـها البعض ، والنص هـو الـذي

---

(2) ينظر: المرجع نفسه ،ص ص 166 ، 167.

(1) مجموعة من الكتّاب، محمود درويش المختلف الحقيقي دراسات وشهادات ، ص 167.

(2) محمود درويش ، ديوان الأعمال الأولى 1 ، ط1 ، رياض الرّيس للكتاب والنشر، بيروت ، 2005 ، ص 143.

يستنطقها في سياق تكتسب من خلاله دلالاتها ، بحيث تكـون هـذه الجمل مطابقة للواقع مطابقة نفسية وفكرية ، أي أنّها تـوحي بفكـرة نفسـية [3]، كما جاء في قوله في قصيدة " يطير الحمام ":

"وقال : يكلّفني الحب ما لا أحب.

يكلفني حبها

ونام القمر

على خاتم ينكسر

وطار الحمام " [1]

الصورة في هذا المقطع مكوّنة من كلمات متباعدة منحها النص دلالة تفهم من خلاله هذه العناصر الموظّفة (الكلمات).

وللصورة الشعرية المطابقة الإيحائية تقنيات عديدة اعتمدها الشـــاعر درويش في إبداعه ومن الأمثلة الدالة على ذلك (نـــام القمر ، يكلفني حبها ... إلخ).

2-1-2 الصورة المتجاوزة :

الصـــــورة الشـــعرية المتجــــاوزة تختلف عن الصورة المطابقـــ فالشـــاعر يتجـــاوز مطابقة اللغة للواقع ، الـــذي يجعلها عـــاجزة عن أداء وظيفة يخلقها لها سياق الجملة الشـعرية ، إذ يخـرج الكلمـات من دلالاتها المعجمية المتواضع عليها ، فيضفي عليها مـدلولا جديـدا من خلال إدراجها في سياق ما كاستعماله للغة الرمزية من خلال توظيف الأساطير[2] ، وهو ما يبيّنه المقطع الآتي من قصيدة :"تمّوز والأفعى"

" تمّوز مرّ على خرائبنا

---

(3) ينظر:مجموعة من الكتاب ، المرجع السابق ، ص 170.

(1) أوس داوود يعقوب ، محمود درويش مختارات شعرية ونثرية مع ملحق لأجمل القصائد المغنّاة ، ط2 ، صفحات للدراسات والنشر، سوريا ،2011 ، ص 180.

(2) ينظر: مجموعة من الكتّاب ، محمود درويش المختلف الحقيقي دراسات وشهادات ، ص 185.

و أيقض شهوة الأفعى

القمح يحصد مرة أخرى

ويعطش للنّدى : المرعى "[1].

استعمال الشاعر كلمات تجاوزت معناه المعجمي المتواضع عليه ، فأكسبها دلالة جديدة من سياق الجملة الشـعرية الـتي وٌضـعَت فيها ، ممّا أعطاها بعدًا رمزيّا تنطوي تحت بنائها أسطورة البعث "تموز وعشتار" .

يحـاول درويش من خلال الصـورة المتجـاوزة إعـادة تشـكيل الواقع من منظــوره الخــاص، فينحــرف باللغة بطريقة إبداعية من المعجم إلى دلالات ايحائية يرتئيها حسب الغــرض المقصــود، فهــذه الصــورة تتجــاوز مطابقة اللغة للواقع ممّا يزيد من جمالياتها ، وهو ما يظهر في المقطع الآتي من قصيدة "الكمنجات "

"الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين

إلى الأندلس

الكمنجات تبكي على العرب الخارجين

من الأندلس

الكمنجات تبكي على زمن ضائع

لا يعود

الكمنجات تبكي على وطن ضائع

قد يعود "[1]

يجمع درويش بين مجالات متنافرة غير منسجمة في تركيبها اللغوي ، غير أنه يعتمد استعمال هذه المتنافرات :(الكمنجة ، البكاء) لخلق إبداع

---

(1) محمود درويش ،الأعمال الأولى1 ، ص 113.
(1) أوس داوود يعقوب ، محمود درويش مختارات شعرية ونثرية ، ص424.

شــعري لنقل اللغة من مجــرد تعبــير إلى تصــوير، حيث ينقل الواقع من الثبات والسـكون إلى الحركة والانفعـال ، وهكـذا تتحـدد تقنيـات درويش في بنائه للصورة الشعرية المتجاوزة.

2-1-3 الصورة التشكيلية :

يســـــتمدّ محمـــــود درويش من فن الرّسم في تشكيلة للصـــــورة التشـكيلية من خلال اللغــة، يكتفي بما يظهــره له الواقع ثم يعيد رســمه برؤيته الخاصّة ، فهو لا يصور الشيء نفسه بل كما يبــدو له ، ويوظف في ذلك عنصر الخيــال الــذي يحركه إحســاس الشــاعر ، وربما كـانت موهبة محمود درويش في الرّسم سبباً في إبداعه للصورة التشـكلية ، لأنّه كـان في طفولته موهوبًا بالرّسم ، وهذا ما جعله يبدع في كتاباته الشعرية [2].

ومن أمثلة الصورة التشكيلية التي أوردها درويش في قصائده تلك الـتي يُظهر فيها جميع تقنيـات فنّ الرّسم أو التشـكيل من عناصر وأبعـاد وألوان، وتُجتمع لتكوين لوحة فنية [3].

في هذا السّياق يقول درويش في قصيدته "وأنا ، وإن كنت الأخير ":

"وجدت ما يكفي من الكلمات

كل قصيدة رسم

سأرسم للسنونو الآن خارطة الربيع

وللمشاة على الرّصيف الزّيزفون

وللنّساء اللازورد ...."[1]

يرسم الشاعر بكلماته لوحة فنية تعبر عن واقعه ، فكما للآداب علاقة بغــيره من الفنــون الثقافية والفكرية والتاريخية له علاقة كــذلك مع فنّ الرّسم ، وهذا ما يبرزه شاعرنا درويش في صورته التشكيلية الـتي ترسم وتعبر عن واقعة المأسوي الفلسطيني ، وهذا ما توضحه المفردات التالية

---

(2) ينظـر: مجموعــة من الكتّــاب ، محمــود درويش المختلـف الحقيقي دراســات وشــهادات ، ص 208.

(3) ينظر: المرجع نفسه ، ص 208.

(1) محمود درويش ،الأعمال الجديدة الكاملة ، ط1 ، رياض الريّس للكتب والنّشر ، بيروت ، 2009 ، ص 25.

:"كل قصيدة رسم ، سأرسم للسنونو خارطة الربيع ....الخ " ، وكل هــذه المفردات تجعل من الشاعر رسّـاما يرسم واقعه بكلماته الـتي تسـتنطق الواقع فتجعله وكأنّه لوحة فنّية.

3/ **البنية المعجمية :**

كثيرة هذه المعاجم التي وردت في شعر محمود درويش ، لكن قبل أن نتطرق إلى أنواع هذه المعاجم يجب أن نشير أوّلا إلى تعريف المعجم لغة واصطلاحا حتى يتسنّى لنا التّعرف عليها .

3-1- المعجم لغة واصطلاحا :

1-**لغة** : اسم مفعـول مشـتقّة من مـادة "أعجم" الـتي تعـني الغمـوض والإبهام و أعجم الحرف والكتاب عجمًا أزال إبهامه بالنّقط والشّـكل أو التفسير ، ومنها "أعجمي" أي ليس "عربي"[1] .

ب- إصـــطلاحا : هو عبـــارة عن كتـــاب يجمع بين دفّتيه ألفـــاظ اللغة ومفرداتها وتراكيبها والمـداخل الحضـاريّة فيها ، بغية شـرحها وإيضـاحها شريطة أن يُرتّب ترتيبًا معينًا وغالبًا ما يكون هجائيًا[2].

يمثّل المعجم عنصرا أساسيا في تكوين بنية القصيدة الشعرية ، لـذلك فالدلالة المعجمية للكلمـات ترتبط بـالمعجم الـذي "يحتـوي على كلمات منتقاة ترتّب ترتيبًا معينًا مع شرح لمعانيها ومعلومـات أخـرى ذات

---

(1) ينظر: حامد صادق قنيبي و محمد عريف الحرباوي ، المدخل لمصادر الدراسات الأدبية واللغوية والمعجمية :القديمة والحديثة ، ط1، ابن الجوزي للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2005 ، ص 17.
(2) المرجع نفسه ، ص 17.

علاقة بها ســـواء أعطيت تلك الشـــروح والمعلومـــات باللّغة ذاتها أو بلغة أخـرى [1] ، فهـذا يعـني بأنّه عبـارة عن كتـاب يضـمّ العديد من الكلمـات لشرحها ، يستعين به الباحث الذي يتعسّر عليه فهم أي لغة والتواصل بها.

يمثّل المعجم " المخزون اللغوي الكامن في حافظة المبدع الذي يسـتغله في إخـراج عمله الشـعري ، فالشـعر بنـاء والكلمـات ليست إلاّ لبنات هذا البناء "[2] ، فالشاعر يعتمد على مجموعة من الكلمـات تـدخل في تـركيب معجم معين يعـبر من خلاله عن تجربته الشـعورية ، ومن هنا ذهب محللو الخطاب الشـعري لدراسة المعجم ، مما جعله محـلّ اهتمـام الدّراسات اللغوية قديما وحديثا ، لـذلك سـنقوم فيما يلي بدراسة المعجم الشعري الذي اعتمده درويش في بنائه لقصيدته الشعرية .

3-2 معجم الجسد :

وظّف درويش مجموعة من الكلمات التي تدخل في تركيب قصيدته ، والتي تنطوي تحت معجم الجسد إذ يقول في قصيدته "إلى القارئ ":

" الزنبقات السّود في قلبي

وفي شفتي .... اللّهب

من أي غاب جئتني

يا كلّ صلبان الغضب؟

بايعت أحزاني

وصافحت التشرد والشغب

غضب يدي ....

غضب فمي ....

---

(1) إيمـان جربوعـة ، قصـيدة "مـديح الظّـل العـالي" لمحمـود درويش دراسـة دلاليـة ، "رسـالة ماجستير" ، جامعة الأخوة متنوري ، قسنطينة ، 2010، ص 133 .

(2) محمد صلاح زكي أبو حميدة ، الخطاب الشعري عند محمود درويش :دراسة أسلوبية، د ط ، مطبعة المقداد،غزة ، 2000 ، ص 61 .

ودماء أوردتي ، عصير من غضب! " [1]

يصرّح الشاعر بكلمات تدخل تحت نفس المعجم من خلال استعماله لكلمات: "قلـبي شـفتي ، يـدي ، فمي ، دمـاء ، أوردتي) ، فقد حافظ على نفس المعجم الشعري بتوظيفه نفس المفردات السـابقة في ديوانه أوراق الزيتون. ففي قصيدة "ولاء "يقول:

"حملت صوتك في قلب وأوردتي"[2]

وفي نفس القصيدة يقول :

"فإن سقطت ... وكفّي رافع علمي

سيكتب الناس فوق القبر

"لم تمت "[1]

أمّا في قصيدة" نشد ما" فيقول :

"عسل شفاهك ،واليدان " [2]

كذلك في قصيدته " عن انسان " من نفس الديوان يقول :

"وضعوا على فمه السلاسل "

ربطوا يديه بصخرة الموتي" [3]

وماهو ملاحظ من قصائد هذا الديوان أنّ درويش اعتمد على نفس الكلمات الدالة التي تنطوي تحت معجم الجسد مثل :" القلب ، الأوردة ، الصوت ، الكف ، الشفاه، الأيدي ،... الخ، حيث ساهمت هذه المفردات في بناء معجم معيّن وهو معجم الجسد.

---

(1) محمود درويش ،الأعمال الأولى 1 ، ص 15.
(2) المصدر نفسه ، ص 17 .

(1) محمود درويش ، الأعمال الأولى1 ، ص 17.
(2) المصدر نفسه ، ص 18.
(3) المصدر نفسه ، ص 18.

3-3 معجم الطبيعة :

اعتمد درويش على معجم الطبيعة الذي طغى على قصائده ، حيث أورد مجموعة من الكلمات التي تنطوي تحته ، إذ يقول في قصيدته " صوت وسوط "

" لو كان لي برج

حسبت البرق في جيبي

وأطفأت السّحاب

لو كان لي في البحر أشرعة

أخذت الموج والإعصار في كفّي

ونوّمت العبابي

لو كان عندي سلّم

لغرست فوق الشمس التي

اهتزت على الأرض الخراب " (1)

ومن الكلمات الدالة على معجم الطبيعة التي وظّفها الشاعر في هذا المقطع : "البرق ، السحاب ،البحر، الموج ، الإعصار ، الشمس ، الأرض" ، وغيرها من الكلمات الدالة على هذا المعجم في القصيدة مثل :"الريّاح ، الهضاب ، الحقل ، التراب ، اللّيل ، النيل ، الصّدى ..الخ.

3-4 معجم المكان

تنوّعت الكلمات الدّالة على معجم المكان بتنوع قصائده ، فساهمت في تكوين معجم شعري ، وكمثال على ذلك قوله في المقطع الآتي :

---

(1) محمود درويش ، الأعمال الأولى 1 ، ص 10.

" أوقفوا النيل

لكي أصف القاهرة

أوقفوا الدجلة أو الفرات أو كليهما

لكي أصف دمشق! "[1]

وفي قصيدة أخرى يقول :

" قمر على بعلبك

ودم على بيروت "[2]

وفي ديوان "حالة حصار" يقول في قصيدة :

" هنا في منحدرات التلال أمام الغروب

قرب بساتين مقطوعة الظّل

هنا عند مرتفعات الدخان على درج البيت

على قمة التل "[3]

من الألفاظ الدالة على المكان في الأمثلة السابقة :"القاهرة ، الدجلة ، الفرات ، بغداد ، ابرادة ، دمشق ، بعلبك ، بيروت ، منحدرات التلال ، قرب بساتين ، مرتفعات الدخان ، على درج البيت ، قمة التل " ، فهي كلّها تدخل في معجم المكان الذي استعمله الشاعر في قصائده وكأنّه من وراء ذلك يريد أن يقول ستجدون قصائدي تحلّق فوق سماء كل وطن عربي ، ولم يقتصرها على بلد أو مكان واحد فقط ، فهو شاعر الأمة العربية .

3-5 المعجم الديني :

---

(1) محمود درويش ،الأعمال الأولى 2 ، ص 30.

(2) محمود درويش ، الأعمال الكاملة مختارات ، د ط ، مكتبة الإسكندرية ، د ت ، ص 1105.

(3) رشيدة بلقاسمية ، "قراءة سيميو أسلوبية في ديوان حالة حصار لمحمود درويش" ، مجلة قراءات مخبر وحدة التكّوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها،ع 04 ، جامعة بسكرة ، 2012 ، ص 08.

وظّف الشّاعر كلمات دينية شكّلت في الأخير معجمًا شعريًا ميّز قصــائده وأضــفى عليها جمالية ، ومن أمثلة ذلك قوله في ديوانه "لمــاذا تركت الحصان وحيدا ":

"ويضيء كالقرآن:

فبعث الله غرابا يبحث في الأرض

كيف يواري سوأة أخيه ، قال:

يا ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب

ويضيئك القرآن

فابحث عن قيامتنا ، وحلّق ياغراب "[1]

أورد درويش في هذا المقطع مفردات كثيرة تتعلق بالمعجم الديني الإسلامي نذكر منها: "القرآن ، الله ، القيامة ...الخ" ، وما هو ملاحظ أيضا في هذا المقطع اقتباسه لآية قرآنية ، وهذا يحيل على أنّ الشّاعر تأثّر بالدين الإسلامي ممّا جعله يورد هذه الكلمات في شعره .

بالإضافة إلى المعجم الديني الإسلامي وظّف فيه أيضا بعض الكلمات المسيحية إذ يقول في قصيدة له:

المغني على صّليب الألم

جرحة ساطع كالنّجم

قال للناس حوله

كل شيء ....سوى الندم

هكذا مت واقفًا

---

(1) محمود درويش ، الأعمال الجديدة الكاملة ، ص ص 322 ، 323.

واقفاً مت كالشجر

هكذا يصبح الصليب

منبرًا أو عصا غنم

ومسامير وتر !"[1]

وقوله أيضا في قصيدة أخرى :

"ألو

أريد المسيح

نعم من أنت

أنا أحكي من إسرائيل

وفي قدمي مسامير وإكليل

من الأشواك أحمله

فأيّ سبيل أختار يا بن الله أي سبيل؟" [1]

بالإضافة إلى توظيفه للكلمات الإسلامية والمسيحية ، نجد أنّ محمود درويش وظّف أيضا المعجم الديني اليهودي في قوله في قصيدة "نشيد الرجال" :

-أموجود هنا حبقوق

-أنا يا سيدي عربي

وكانت لي يدا تزرع

---

[1] أحمد أشقر ، تورتيّات في شعر محمود درويش : من المقاومة إلى التسوية ، ط1 ، قدمس للنشر والتوزيع ، سوريا،2005 ، ص 52.

(1)[1] أحمد أشقر ، تورتيّات في شعر محمود درويش : من المقاومة إلى التّسويّة ، ص 52.

ترابا سمّدته يدا وعين أبي

وكانت لي خطاً وعباءة

وعمامة ودفوف "[1]

من خلال هذه المقاطع نجد شاعرنا درويش قد استعمل معجمًا دينيا انطوت تحته ألفاظ مختلفة تُمتّ بعلاقة ديانته الإسلامية والمسيحية واليهودية ، وتتمثّل هذه الألفاظ في (القرآن ، الله ، قيامتنا) ،(الصليب ، المسيح ، ابن الله ، إسرائيل ، إكليل) ، (حبقوق ..... إلخ).

إضافة إلى تلك المعاجم التي أوردنا ذكرها سابقا ، هناك معاجم أخرى كان تجلّيها واضحًا في دواوين درويش مثل معجم الألوان كقوله :

" أعرف البيت من خصلة المرميّة ، أَولى

النوافذ تجنح نحو الفرشات ، زرقاء

حمراء ، أعرف خطّ السّحاب "[2].

استعمل درويش في شعره معجم الألوان ، ونلتمس ذلك من خلال الكلمات التي أوردها في شعره كقوله : (حمراء ، زرقاء ....الخ) ، وماهو ملاحظ في شعر درويش كثرة استعماله لهذا المعجم في جلّ قصائده ، وكأنّها تحيل على نفسية الشّاعر، وهو يكتب من خلال استعماله هذه الألوان نستطيع أن نكشف عن نفسية الشاعر .

إضافة إلى معجم الألوان هناك أيضا معجم الحيوانات التي وردت في شعر درويش ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة " موهبة الأمل "

" قطّتين تمازحان جروًا على الشّارع الضّيق

وحمامة تبني عشّا في مدخنة ، وقال:

(1) أحمد أشقر ، تورتيّات في شعر محمود درويش:من المقاومة إلى التّسويّة ، ص 56.
(2) ليانة عبد الرحيم كمال عبد ربه ، المكان وتحوّلات الهويّة عند محمود درويش ، "رسالة ماجيستر" ، تخصص أدب عربي ، كليّة الدراسات العليا ، جامعة بـرزيت ، فلسطين ، 2012 ،ص 53.

ليس الأمل نقيض اليأس ، ربما هو الإيمان "[1]

يظهر معجم الحيوان في هذا المقطع من خلال المفردات الدالة على ذلك نذكر منها (الحصـان ، الحمـام ، القطـط ، الجـرو) ،إضـافة إلى حيوانات أخرى وظّفهـا درويش في دواوين أخـرى ، ومن هـذه الحيوانـات (الغـزال ، الفراشـات الذباب ، الـذئاب ، السـنونو ، الببغـاء ، العصـافير، الجرو، .....الخ) ،وكثيرة هي الحيونات التي وُظفت في أشعاره.

كما أورد مفردات كثيرة دالة على "معجم الموسيقى" في دواوينه ، وهذا ما نلتمسه في قوله في قصيدة "أعراس "

عاشق يأتي من الحرب إلى يوم الزّفاف

يرتدي بدلته الأولى

ويدخل

حلبة الرّقص حصانا

من حماس وقرنفل

على جبل الزّغاريد يلاقي فاطمة

وتغني لهما

كل أشجار المنافي "[1]

من المفردات الدّالة على معجم الموسيقى في هذا المقطع لدينا : (الكمنجات ، اللّحن ، الموسيقى ، الزّغاريد ، الغيتار ، الـرّقص ، الغنـاء) ، وهذه المفردات كلها تنطوي تحت معجم الموسيقى .

كل هذه المعاجم والمعاجم التي لم نذكرها تمثّل بنى صغرى تدخل في تركيب البنية الكبرى هو النّص الشعري .

---

(1) محمود درويش ، أثر الفراشة يوميات ، ص 61.
(1) مجموعة من الكتّاب، محمود درويش المختلف الحقيقي دراسات وشهادات ، ص 182 .

4/ البنية السّردية والحوارية:

نزعت القصيدة المعاصرة إلى تحقيق السّردية والحواريّة في بنيتها التركيبية ، وقد كان لثقافة الشاعر العصرية وطبيعة الحياة التي يعيشها دور كبير في تطوّر القصيدة من الغنائية إلى الموضوعية ، والتي برزت فيها خاصيّة الحركة والتجسيد بصورة أكبر، ولم يكن غريبا أن ينفتح الشعر المعاصر على فنون الأدب الموضوعية مثل المسرحية والقصة والسينما ، وهذا واضح في أعمال محمود درويش الشعرية .

4-1 البنية السردية :

تعدّدت الملامح الفنية في شعر درويش ، ومن بينها السردية الحكائية التي كان حضورها بارزا في أعماله ، فقد استعار من الحكاية خصائصها وعناصرها بطريقة واعية أعطت شكلاً جديدًا لبنية القصيدة الدرويشية .

ومع ظهور هذه التجربة عنده برزت عدّة مستويات في بناء شعره وتخلخل الزمان والمكان والشخصيات في الفضاء الشعري ، فأصبح متتبع لكل معطيات السّرد ومقرّراته من حوار الذات واحتدام الأصوات والمناجاة ، وبذلك يكون شاعرنا قد أسهم بشكل فعّال في إيصال الخطاب الشعري إلى ذروة الإبداع ضمن نفس خاص[1] .

---

(1) ينظر: يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش نموذجا) دراسة ، د ط ، منشورات الهيئة العامة السّورية للكتاب ، دمشق،2010 ، ص 15.

تمثّل "الشخصـية" الجـوهر الأساسي في بنـاء الحكاية والشـعر القصصي عمومًا ، وعند محمـود درويش خصوصا ، لـذلك نجد في شـعره نمـاذج عديـدة للشخصـيات يسـعى لتجسـيدها ورسم ملامحها ، ومن أهمّ النماذج التي طغت على شعره:

1-نموذج الأنا

يظهر نمـوذج الأنا جليّا في قصـائد درويش إذ يقـدمها بطريقة سردية ، وكثيرا ما تكون هذه الشخصية النموذج خارج الحكاية ، إلاّ أنّ درويش يلّح على ترسيخ هذا النموذج في أعماله [1].

ومن بين القصائد التي يظهر فيها نموذج الأنا قصيدة "بطاقة هوية " التي يقول في مقطع من مقاطعها :

" سجّل أنا عربي

ورقم بطاقتي خمسون ألف

وأطفالي ثمانية

وتاسعهم سيأتي بعد صيف

فهل تغضب ؟" [2]

نلاحظ في هذا المقطع هيمنة ضمير المتكلم "أنا" من خلال المفردات الدّالة على ذلك نذكر منها (أنا عربي ، بطاقتي ، أطفالي) ، هنا الشاعر ينسب الحديث لنفسه ويعـرّف بشخصـيته ممّا جعل ضـمير المتكلم بارزا فيه .

ب- نموذج العدو :

---

(1) ينظر: يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية (محمـود درويش نموذجـا) دراسـة، ص 36.
(2) محمود درويش، الأعمال الأولى 1، ص80.

إن هذا النموذج غلب على جلّ قصائد درويش، إلاّ أنّه غالبا ما يصوّر عدوّه في برهة إنسانية مخالفًا بذلك الصّورة المعروفة للعـدوّ [1] ، ويتّضح لنا ذلك من خلال قصيدته "جندي يحلم بالزنابق البيضاء":

" إنّي أحلم بالزنابق البيضاء

بشارع مغرّد ومنزل مضاء

أريد قلبًا طيبَا ، لا حشو بندقية

أريد يوما مشمساً ، لا لحظة انتصار

مجنونة .....فاشية

أريد طفلاً باسمًا يضحك للنّهار

لا قطعة في الآلة الحربية

جئت لأحيا مطلع الشموس

لا مغربها "[1]

خالفت رؤية درويش للعدوّ الرؤية السّابقة التي كان الشّعراء القدامى يرسمونها له في أشعارهم ، ويتّضح ذلك من خلال الكلمات التي نسبها درويش للعدو في شعره نذكر منها :

(أريد يوما مشمسا ، أريد طفلا باســما ، جئت لأحيا مطلع الشــموس لا مغريها) ،وغيرها من المفردات الـتي نسـبها درويش لشخصـية "الجنـدي العدو" وكأنّه بذلك يحاول المـزج بين ما هو وحشي وما هو إنسـاني وهـذا ما أثار جدلاً واسعًا .

كثيرة هي النماذج التي استعملها الشاعر في قصائده كنموذج الأم ونموذج المناضل ونموذج الأب ...الخ ومن أبرز القصـائد الدرويشـية الـتي

---

(1) ينظر: يوسف حطيني ، في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش نموذجا) دراسة ، ص 56.

(1) محمود درويش ، الأعمال الأولى1 ، ص 208.

تمثلت فيها السّـــردية الحكائية قصـــيدة "الجسر " الـــتي جـــاء في أحد مقاطعها ما يلي :

" كانوا ثلاثة عائدين

شيخ وابنته ، وجندي قديم

يقفون عند الجسر " [2]

تعــدّدت الشّخصــيات الــتي وظّفها درويش والتي ساهمت في بنــاء هذه القصيدة ، فتمثلت في شخصـية الشّـيخ ، الإبنه ، الجنـدي ، والعـدو ، وقد تعالقت جميعها مع المكان "الوطن " والزمـان الـتي جـرت فيه هـذه الأحداث ، والذي تمثل في زمن الماضي: "كانوا ، قالوا ، أجابوا" تعالقت هذه العناصر مع بعضها البعض فجعلت من النص كلاً متكاملا .

4-2 البنية الحوارية:

القصيدة الحوارية :

هي قصــيدة تنتمي إلى الجنس الشــعري تجمع بين الحوار والشــعر، وحضورها في القصيدة الحديثة ضـئيل مقارنة بالقصـيدة السـردية ، وهـذا الحوار الذي تبنى عليه القصيدة لا يشملها كلّها بل يظهر في مقــاطع منها فقط [1].

لذلك نجد أنّ درويش قد اعتمد في بناء قصائده على عنصر الحوار، وغالبا ما كان يجمع بين صوتين أو أكـثر في القصـيدة الواحـدة ، وبالتـالي فهي تكشف عن مقدرة مسرحية لشاعرنا ، ولو أنّ الظـروف سـمحت له بإنتاج شعر مسرحي لكان ظهـوره بـارزا في هـذا المجـال لما يمتلكه من عناصر الفنّ المسرحي الجيّد [2].

---

(2) المصدر نفسه ، ص 367.

(1) ينظر: خليل موسى ، "آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر" ، ع 89 ، منشورات الهيئة العامة السّورية للكتاب، سوريا ، 2010 ، ص 103.

(2) ينظر: رجاء النّقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، ط2 ، دار الهلال ،1971 ، ص 140.

ومن ابــرز أشــعاره الــتي تــبيّن لنا مقدرة شاعرنا في هذا المجــال قصيدة " سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا "

"ما اسمك ؟

- نسيت

وما اسم ابيك؟

- نسيت

وامك

- نسيت

وهل نمت ليلة أمس ؟

- لقد نمت ظهرا

حلمت ؟

- كثيرا

بماذا؟

- بأشياء لم أراها في حياتي " [1]

يتجلى الحوار في هذا المقطع بنمطين: أحدهما مباشر والآخر غير مباشر، ففي الحـوار مباشر نجد صـورتين بـارزتين أحـدهما يسـأل والآخر يجيب ، ويمثّل هذا الحوار الإطار الخارجي الذي يسمح للقصيدة بـأن تأخذ أبعادها وتكشف فروقاتهــا، أمّا بالنســبة للحــوار غــير مباشر الـذي يتجلى في صـوت الشّـاعر الـذي يتـداخل مع الحـدث وينقل الرؤية المأسوية من خلال شخصية "سرحان" .

(1) محمود درويش ،الأعمال الأولى 2 ، ص ص 100،99.

تبدو القصيدة من خلال عنصر الحوار مبنية بناء محكمًا فحقّق ذلك مستوى أعلى من الاتساق والانسجام للنّص الشّعري .

5/ البنية الإيقاعية :

حاول القدماء تحديد تعريف للشعر، فعرّفه "قدامة بن جعفر" على أنّه : "قول موزون مقفي يدلّ على معنى " [1] ، فالوزن والقافية هما أبرز خصائص الشعر العربي التي تُكسبه موسيقاه وتميزه عن سائر الفنون الأدبية ، كما يرى ابن خلدون أنّ " الشعر هو الكلام المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والرّوي "[2] أي أنّ الشعر العربي يقوم على دعائم أساسية هي الوزن والقافية إضافة إلى الاستعارة والأوصاف التي تدخل في تشكيل الصورة الشعرية .

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشّعر topdf :www.al mastafa .com ، ص 03.
(2) ابراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ط2 ، مطبعة لجنة البيان العربي ، مصر ،1952 ، ص 19.

عمل الشعراء المحدثون على التجديد في التشكيل الموسيقى للقصيدة العربية ، فاستفادوا من محاولات شعراء سبقوهم في تجديد البنية العروضية للشعر العربي ، ثم أضافوا إلى هذه المحاولات السابقة إضافات جديدة بحكم ثقافتهم واحتكاكهم بالثقافة الغربية والأوروبية ، وقد تصنفت هذه المحاولات في أربعة مراحل تمثلت في مرحلة الموشحات والتي وجدوا فيها مجالا واسعا لتحقيق رغبتهم للتحرر من قيود الوزن والقافية ، لكنهم لم يجدّدوا فيها ، وإنما أبدعوا في صوّرها وأشكالها ، ثم مرحلة الشعر المرسل وهو شعر غير مقفى (التخلي عن القافية) وبعد ذلك ظهر الشعر المنثور، وهو الذي ثار فيه روّاده على العروض العربي ، أمّا المرحلة الرابعة فتمثلت في الشعر الحر وشعر التّفعيلة [1].

الإيقاع عنصر أساسي من عناصر البناء الشعري " فهو متغيّر بتغيّر طبيعة العلاقات بين الأشياء التي تشكل الإيقاع وتفرض ملامحه ومواصفاته من حيث السرعة والبطء أو الهدوء أو الصخب" [2] فهو غير ثابت ، أي أنّه يكسر النمطية في النص الشعري ، فهو يتغيّر من نص إلى آخر حسب نفسية الشاعر، فقد يرتفع أو ينخفض ، وقد يكون نبره قويّ أو ضعيف.

حاول الشاعر المعاصر في العصر الحديث أن يتحرر من قيود الشكل المورث للقصيدة، وهذا لم يكن نتيجة عن النظم في القوالب القديمة ، وإنّما سعيهم إلى أن يجعل الإيقاع رؤية الشّاعر التي تخضع لنفسيته التي تصدر عنه ، وقد اتخذت "نازك الملائكة" موقفا من هذا التّجديد باعتبارها ايّاه "ظاهرة عروضية قبل كل شيء ، ذلك أنّه يتناول الشّكل الموسيقي للقصيدة ، ويتعلق بعدد التفعيلات في السّطر ويعنى بترتيب الأسّطر والقوافي وأسلوب استعمال التنوير والزحاف والوتد وغير

---

(1) ينظر: فوزي سعد عيسى ، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه ، د ط ، دار المعرفة الجامعية ،جامعة الإسكندرية ،1998 ، ص من 236 إلى 241.
(2) عاطف أبو حمادة ،" البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش" ، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدّراسات "، ع 25 ، 2011، ص60 .

ذلك ممّا هو قضـايا عروضـية بحتة أننا مع الشّـعر الحر إزاءة دعـوة إلى دراسة الإمكان التي يحفز الشّعر العـربي ".[1] فالشّـعر الحر في منظـور نـازك الملائكة ما هو إلاّ ظـاهرة عروضـية يقـوم فيه الـوزن على أسـاس الـترتيب العـددي للتفعيلة على الطـول السّـطر الشّـعري ، وما يلحق تفعيلات البحر من زحافات وعلل والهدف من ذلك اكتشاف الاسـتعمالات المختلفة للبحور الشعرية .

يعتمد الشاعر العربي في البناء الإيقاعي على نوعين من البحور: الصـافية وهي الـتي تنبـني على تفعيلة واحـدة ، وتتمثل في :(الكامل ، الرجـز، الرمل ، الـوافر ، الهـزج ، المتقـارب ،المتـدارك ، الخبب) ، أمّا البحور الممزوجة فهي تسعة تقوم على تفعيلتين تتكرّر على طول الـبيت أو السّطر الشعري ، وتتمثل في: (الطويل ، المديد ، البسيط ، السـريع ، المنسرح ، الخفيف ، المضارع ، المقتضب ، المجتث) [2].

ترى نازك الملائكة أنّ الشعر الحر لا ينظم إلاّ على أوزان البحور الصـافية ، أمّا البحـور الممزوجة فقد اقتصـرت فقط على البحر السـريع والوافر ، أمّا البحور الأخرى فلا يجوز أن ينظم عليها الشـعر الحر ، لأنّه لا تكرار في إيقاعها ، بعكس البحور الأخرى التي تتكرر وتتجرأ وتتعدد [3].

الشاعر ينشد الحريّة لنفسه من خلال تحرّره من قيود الشكل الموروث للقصيدة ، فظهرت محـاولات كثـيرة في الشّـعر بتنويع التفعيلة في السـطر الواحد ، فكـان وزن البحر السـريع هو الـوزن الـذي اعتمـدوا عليه في الـتركيب الإيقـاعي لشـعر التفعيلة وهو من البحـور المركبة والممزوجة وهو على صيغة مستفعلن ، مستفعلن ، مفعـولات ، ثم إبـدال التفعيلة الأخـيرة مفعـولات بالتفعيلة فـاعلن ، كما رأت نـازك الملائكة أنّه

---

(1) محمد فكري الجزّار، لسانيات الاختلاف ، كتابات نقدية شهرية ،ع 43 ، الهيئة العامة لقصور الثقافية ، القاهرة ، 1995، ص 30.
(2) ينظر: محمد صلاح زكي أبو حميدة ،الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية ، ص361.
(3) ينظر: فوزي سعد عيسى ، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه ، ص ص 242،241 .

لابد من تكـــــرار تفعيلة "فـــاعلن في نهاية كل ســــطر مع الحريّة في الاستخدام العددي لتفعيلة مستفعلن [1].

5-1 مراحل تطور القصيدة الدرويشية:

من خلال تتبع أشكال التجديد والتطوّر في موسيقى شعرنا المعاصر نسـتطيع تحديد ثلاث مراحل أساسـية لتطـوير القصـيدة الدرويشـية وهي كالآتي:

1- **مرحلة القصيدة التقليدية** :

وهي مرحلة البيت الشعري ذو السطرين المتوازيين ، فمحمود درويش احتك بالتراث الثقافي في البنـاء الموسـيقى للشـعر القـديم ، وهو يعــترف بــذلك قــائلا : "لقد تربينا على أيــدي الشــعراء العــرب القــدامى والمعاصــرين ، وحاولنا التعــرف على روّاد هــذا الشــعر في العراق وفي مصر ولبنان و سوريا، ونحن لا يمكننا أن نعتــبر أنفســنا إلّا تلامذة لأولئك الشعراء"[1]،ـ فدرويش يعـترف أنّ تجربته لم تنطلق من العدم ، وإنّما استفاد من تجربة الشّعراء القدامى والمعاصرين .

كان لاحتكاك درويش بالتراث العربي أثرا على شعره ، وقد ظهر ذلك في قصيدته العمودية التي تحمل خصائص القصيدة التقليدية وقد صـاحب انتاجه للقصائد العمودية بدايات ظهوره الأولى في الكتابة الشـعرية ، وقد تجلى ذلك في ديوانه "عصـافير بلا أجنحـة" 1960م ، وفي بعض قصـائده من ديوان" أوراق الزيتون" 1964م [2]

ومن بين قصائد درويشا العمودية نذكر :

---

(1) ينظر : عبد الهـادي عبـد اللـه عطيـة ، ملامح التجديـد في موسـيقى الشـعر العـربي ، د ط ، بستان المعرفة ، جامعة الإسكندرية ،2002، ص92.
(1) محمد صلاح زكي أبو حميدة ، الخطاب الشّعري عنـد محمـود درويش دراسـة أسـلوبية ، ص 330.
(2) ينظر: رجاء النّقاش ، محمود درويش شاعر الأرض المحلتـة ، ط2، دار الهلال ،1971 ، ص 122.

"حملت صوتك في قلبي وأوردتي فما عليك إذا فـارقت معركتي

كلّ رواية في دمي مفاصـلها يفصـل الحقـد كبريتـاً على شفتي!

أطعمت للـرّيح أبيـاتي وزخرفهـا إن لم تكن كسـيوف النّار... قافيتي !

آمنت بالحرف إما ميتـا عـدمًا أو ناصـبا لعـدوي حبـل مشنقة

آمنت بالحرف نارا لا ضير اذا كنت الرماد أنا ....أو كـان طاغيتي!

فإن سقطت ....وكفي رافع علمي يكتب النّاس فوق القبر ...لم يمت [3]

اتّسمت هذه القصيدة بخصائص القصيدة العربية القديمة ، فهي تقوم على نظام السطرين المتـوازيين ، وقد بـنيت على وزن واحد من الأوزان الخليلية من أوّل القصيدة إلى آخرها ، وهو البحر البسيط ، كما ألحق نفس الزحاف بالعروض والضرب ، واعتمد نفس القافية والرّوي .[1]

ب-مرحلة السطر الشّعري : حاول درويش في هذه المرحلة التخلّص من الطــابع التقليــدي للقصــيدة التراثية ، من خلال التجديد في البنـــاء الموسيقى ، وفي هـذه " المرحلة الـتي فتت فيها البنية العروضـية للـبيت واكتفى منها بوحـدة من وحـداتها الموسـيقية هي التفعيلة ، تقـوم وحـدها في السّــطر أو تتكــرر في عــدد غــير منضــبط في بقية الســطور"[2] ،

---

(3) محمد صلاح زكي أبو حميدة ، المرجع السابق ، ص 332.

(1) ينظر: محمد صلاح زكي أبو حميدة ،الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسـلوبية ، ص 332.

(2) عبد الهادي عبد الله عطية ، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي ، ص 94.

والمقصود هنا حركة الشعر الجديد (الشـعر الحـر) الـذي قـام على نظـام التفعيلة الواحــدة ، مع الحرية في الاســتعمال الكمي لعــدد التفاعيل في السطر الواحد بالإضافة إلى تكرار التفعيلة الواحدة.

كان هدف درويش في هذه المرحلة كسر النمطية في البنية الإيقاعية للقصـيدة التقليديـة، فحـاول الكتابة على شـكل جديد يلائم قالبه الموسـيقى و الإيقـاعي ، فيعبّر درويش عن تجربته هـذه بقوله :" وهكـذا أرى أنّي خطوت خطوة نحو المزج بين الأشياء ، مما استدعى صيغة أكـثر مرونة تتّسع لحركة المزج ، وقد حدث ذلك بمناسـبة التلقائية ، إذ لا خيـار لك وسط هذه الحركات والرموز أن تقرر شكلا "[3] ، فدرويش في هـذه المرحلة خضع لدفقاته الشعورية الـتي تجعل القصـيدة تخضع لـوزن على حساب وزن آخر، وتلزمه بتكرار التفعيلة في سطر أكثر أو أقل آخر، حتى يتوافق الإيقـاع مع تجربته الشـعورية ، فإبـداع هـذا الإيقـاع يكـون تلقائيا خاضعا للدفقات الشعورية .

يظهر إنزياح درويش عن النظام الموسيقى المعياري للقصيدة التراثية من خلال إنتاجه الشــعري ، وكمثــال على ذلك قصــيدته "مــديح الظل العـالي " ، إلاّ أنّه لم يخـرج نهائيا عن الطـابع الإيقـاعي التقليـدي ، فهو لا يــزال يحتفظ ببعض خصــائص القصــيدة التقليدية كاعتمــاده نفس القافية في الأسطر ، مع المحافظة على وحدة التفعيلة وعدم المــزج بين البحور [1].

ومن بين قصـــائد درويش الـــتي مثّلت هـــذه المرحلة قصـــيدة "إلى القارئ ":

"الزنبقات السّود في قلبي

وفي شفتي ....اللّهب

---

(3) امحمد صلاح زكي أبو حميدة، المرجع السابق ، ص 336.

(1) ينظر: محمد زكي أبو حميدة ،الخطاب الشّعري عنـد محمـود درويش دراسـة أسـلوبية ، ص 337.

من أي غاب جئتني

يا كلّ صلبان الغضب ؟"[2]

بنيت هذه القصيدة على البحر "الكامل " ، فقد اعتمد الشاعر على تفعيلة واحـــدة وهي " متفـــاعلن " من أوّل القصـــيدة إلى آخرها ، مع التلاعب في عددها من سطر إلى آخر، ففي البيت الرّابع تكرّرت التفعيلة مــرتين ، أمّا في الــبيت التاسع فتكــرّرت ثلاث مــرات كما اعتمد نفس القافية والرّوي (الباء).

ج/ مرحلة الجملة الشعرية :

هذه المرحلة متطورة عن المرحلة السّابقة ، لأنّ الشاعر وجد نفسه فيها ملزمًا بـالتخلي عن نظـام السـطر الشـعري ، كما كـان ملزمًا قبل ذلك بكسر الطابع التقليدي للقصيدة ، لأنّ الوقفة الشعورية للشـاعر قد تستلزم أكثر من سـطر تتوافق انتهـاء التفعيلة في السـطر الواحد مع الوقفة الشعورية ، أمّا في الجملة الشعرية فقد تبدأ التفعيلة في السطر الأوّل وتنتهي في بداية السطر الذي يليه مجاراة لنهاية الدفقة الشعورية [1].

يقول محمود درويش في قصيدة "أنا يوسف يا أبي ":

" أنا يوسف يا أبي

يا أبي إخوتي لا يحبونني ،لا

يريدونني بينهم يا أبي

يعتدون عليّ ويرمونني بالحصى والكلام "[2]

---

(2) محمود درويش، الأعمال الأولى1 ، ص 15.

(1) ينظر: محمد زكي صلاح أبو حميدة ، الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية ، ص 339.

(2) عبد الحليم حمود، محمود درويش حناجر تلتقي لتكتمل الصّرخة ، ط1 ، دار البحار ، بيروت ، 2009 ، ص288.

تشكل هذه الأسطر جملة شعرية كبرى ، تقع في خمسة أسطر، وكل سطر منها يتصل بالسطر الذي يليه إيقاعيا ودلاليا ونظاميا ، بحيث لا يمكننا التوقف إلاّ عند انتهاء الجملة ، وهذه القصيدة من البحر المتقــارب الـــذي يتكـــون من فعـــولن ، ويظهر ذلك من خلال التقطيع العروضي للمقطع السّابق

" 0 II 0I 0 II 0I II0

I0II0I0II0I0II0I0II0I0

II0I0II0I0II0I0II0

I0II0III0III0I0II0

I0II0I "

تكرّرت التفعيلة فعول سبعة عشرة مرة في هذه الجملة الشعرية ، وتبدأ في السطر الأول وتنتهي في السطر الذي تليه.

تعدّت القصيدة الدرويشية المراحل الثلاث التي حدّدها النقاد من خلال دراساتهم لتطور القصيدة المعاصرة إلى مرحلة أخرى ، وهي مرحلة القصيدة الشعرية القصيرة .

د- مرحلة القصيدة الشعرية القصيرة :

بلغت القصيدة الدّرويشية في هذه المرحلة أقصى درجة من التقدم والتجديد في موسيقى الشعر ، وقد ظهر هـذا التجديـد في ديوانـه الأخـير "ورد أقل " ،وقـد عمـد إلى الكشـف عن الدلالة في أقل عـدد ممكن من الكلمات ، فأصبحت تشبه ما يسـمى باللقطة السـينمائية الـتي تضع أكـثر من لحظة في لحظة واحدة ، ومـا ميّـز هـذه المرحلـة عـودة درويش إلى الوراء ، حيث ظهرت خصائص القصيدة التقليدية لتحقيق الوقفة الإيقاعية في نهاية السطر، واعتماد نفس البحـر في كلّ قصـيدة و نفس القافيـة و حرف الرّوي [1].

5-2 الوزن والقافية :

---

(1) ينظر: محمد صلاح زكي أبو حميدة ، الخطاب الشّعري عند محمود درويش دراسة اسلوبية ، ص ص 343، 345.

الموسيقى عنصر أساسي من عناصر البناء الشعري ، وهي ترتكز على الوزن والقافية، هذا ما جعل درويش يبني قصائده على أوزان البحور الخليلية ، لكنّه ليس بالضرورة الكتابة على الطابع التقليدي للقصيدة العربية.

أ/ الوزن :

إنّ القـارئ لشـعر درويش يلحظ اهتمـام الشـاعر ببنية الإيقـاع في قصائده ، فالموسيقى عنده تحظى بنصـيب وافر من الاهتمـام ، فقد نـوّع في اعتماده على البحور في البناء الإيقاعي لقصائده بين البحور الصـافية والبحور الممزوجة .

1/ البحـور الصـافية : اعتمد محمـود درويش في البنـاء الإيقـاعي لقصائده على البحور الصافية، التي تتكون من تفعيلة واحدة تتكـرّر على مستوى البيت أو السطر الشعري .

يقول محمود درويش في قصيدته "إلى القارئ"

"هذا عذابي ...

ضربة في الرّمل طائشة

وأخرى في السُحبْ

حسبي بأنّي غاضب

والنّار أولها غضب " [1]

هذه القصيدة من البحر الكامل ، وتفعيلات هذا البحر في الأصل هي :

"متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن" متفاعلن [1]

---

(1) محمود درويش ،الأعمال الأولى1 ، ص16.

(1) فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التّطور والتجديد فيه ، ص68.

وهي كما حدّدها الخليل بن أحمد الفراهدي في الشعر العربي القـديم ، إلّا أنّ محمـود درويش جـدّد في البنـاء الإيقـاعي، فـألغى نظـام السطرين المتوازيين وأقام نظام السطر الواحـد، الـذي يبـنى على تعـدّد التفاعيل ،وللتدليل على ذلك نورد التقطيع العروضي للمقطع السّابق:

I0I0II0I0

متْفاعلن مت
I0II0I0I0II0III0

فاعلن متْفاعلن متفا

II0I0I0II0

علن متْفاعلن

نلاحظ في هذه القصيدة أنّ الشّاعر اعتمد على نفس البحر من أوّل القصـيدة إلى آخرهـا، ويظهـر ذلـك من خلال التقطيـع العروضـي للأسطر الثلاث السابقة ، فالتفعيلة " متفـاعلن" تتكـرّر في السـطر الأول مرة واحدة ، وتبدأ أخرى في نفس السطر وتنتهي في

السطر الذي يليه، وكذلك في السطر الثاني والثالث ، فهو هنا يعتمد على أسـلوب التـدوير*، لكن مـاهو ملاحظ من هـذا المقطع أنّ عـدد التفعيلة تتزايد في السطر الثاني عن السطر الأول والثالث.

نوّع محمود درويش في استعماله للبحور الصافية بالإضافة إلى البحر الكامل ، استعمل كذلك البحر المتقـارب ، ولعـلّ أبسط مثـال على ذلك قصـيدة "أنا يوسف يـأبي " ، الـتي دُرس بناؤها العروضي سـابقا ، والتي تُبنى على التفعيلة "فعولن " من أوّل القصيدة إلى آخرها.

---

* التدوير : يعتمد الشاعر على مكونـات التفعيلة أي فونيماتها الايقاعية دون رعاية لقانونية تتابعها .ينظر :محمدي فكري الجزار ، لسانيات الاختلاف ، ص 46.

تشير الدراسات إلى أنّ البحر المتقارب والكامل هما أكثر البحور الصّافية التي اعتمدها محمود درويش في البنية العروضية لقصائده ، ثم يأتي بعد ذلك بالترتيب في الاستخدام كل من البحر المتدارك ، الرجز، الوافر ، أمّا الهزج فلم يعتمده في قصائده إطلاقًا[1]:

2/- البحور الممزوجة :

تميزت البنية العروضية عند درويش بالتّنوع في استخدام البحور الخليلية ، فقد توسّعت الدّائرة العروضية عنده فامتدت من البحور الصّافية إلى الممزوجة ، ومثال ذلك البحر الذي اعتمده في قصيدة "ولاء ".

" حملت صوتك في قلبي وأوردتي

فما عليك إذا فارقت معركتي

أطعمت للرّيح أبياتي وزخرفها

إن لم تكن كسيوف النّار قافيتي "[1]

القصيدة من البحر البسيط وتفعيلاته في الأصل:

"مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن "[2]

وفي هذا المقطع جاءت التفعيلة " مستفعلن "مخبونة * مع التفعيلة "فاعلن" ، وللتدليل على ذلك نقطّع السّطر الأول من المقطع السّابق:

III0 I0I0II0 III0 II0II0

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

---

(1) ينظر : محمد صلاح زكي ابوحميدة ، الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة اسلوبية ،ص362.
* محمود درويش ، الأعمال الأولى1، ص17.
(2) فوزي سعد عيسى ، العروض العربي ومحاولات التّطور والتّجديد فيه ،ص46.
*الخبن :حذف الثاني السّاكن.ينظر: المرجع نفسه ،ص27.

يبـدوا أنّ التفعيلة " مسـتفعلن " تحـوّلت إلى " متفعلن " بحـذف الثـاني السّـاكن ، وكـذلك "فـاعلن " تحـوّلت إلى "فعلن " بسـبب حـذف الثـاني الساكن .

لم يُكثر درويش في استعماله للبحور المركبة من تفعيلتين (البسيط ، المجتث ، الســـريع الخفيف) فلم يتعد البحر الواحد أكـــثر من أربعة قصائد أو خمسة ، فالشاعر يحاول التحـرر من القيـود ويميل إلى البحـور الصّافية الأكثر إنسيابا وإنطلاقًا [1].

لجأ محمود درويش في بعض قصائده إلى المزج بين البحور الشعرية ، ففي بعض الأحيـان يمـزج بين البحـور داخل المقطع الواحد ، فيبـني سـطرا على تفعيلة بحر آخر ، وفي أحيـان أخـرى يؤسس كل مقطع من القصيدة على بحر معيّن [2]

2/القافية :اختلف العلمـاء في تعريف القافية ، إلاّ أنّ أنسب تعريف لها كـان تعريف الخليل بن أحمد الفراهـدي ، فالقافية في نظـره " هي الحروف التي تبدأ بمتحـرك قبل أوّل سـاكنين في آخر الـبيت الشـعر"[3]، فليست القافية إلاّ أصواتا تتكـون في أواخر السـطر أو الـبيت الشـعري ، ذلك أنّها " تجـانس صـوتي للحركة الأخـيرة وللحـروف المحتمل وقوعها بعـدها "[4]،فهي بمثابة الأصـوات الموسـيقية الـتي يتوقع السّـامع ترديـدها عند نهاية كل سطر شعري.

القافية في قصائد محمود درويش قد تكون موحّدة بتكرار النسـق الصوتي بحركاته وسكناته

---

(1) ينظر : محمد صـلاح زكي ابو حميـدة ، الخطـاب الشـعري عند محمـود درويش دراسة أسلوبية،ص من 366 إلى 369 .
(2) ينظر : المرجع نفسه ،ص ص 370، 371 .
(3) فوزي سعد عيسى ، العروض العربي ومحـاولات التطـور والتجديد فيه ،ص 89 ،وينظر :عبد الرحمان الوجي ، الإيقاع في الشعر العربي ، ط1 ،دار الحصاد ، دمشق ، 1990 ،ص70.
(4) جون كـوين ، بنـاء لغة الشـعر ، تر :أحمد درويش ، كتابـات نقدية شـهرية ،ع3 ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 1990 ،ص85.

مع الاحتفاظ بنفس حرف الرّوي في معظم الأسطر، مثل قصيدة "ولاء " التي يقول في مقطع منها:

" حملت صوتك في قلبي وأوردتي

فما عليك إذا فارقت معركتي

أطعمت للرّيح أبياتي وزخرفها

إن لم تكن كسيوف النّار قافيتي!"[1]

القافية في هذه القصيدة موحدة ، ففي السطر الأول القافية تتمثّل في كلمة أوردتي (I0 0III) ، وفي السطر الثـاني تتمثـل في كلمـة معركتي (I0 0III) ، أمّا السطر الثالث فهي تتمثل في لفظة زخرفها (I0 0III) ، وكلمة قافيتي (I0 0III) في السطر الرّابع ، كما نلاحظ في هذه القصيدة أنّه حافظ على نفس حرف الرّوى وهو الياء .

قد تأتي القافية منوعة ، وهي من أكثر الأنماط شيوعا في القصائد المعاصـرة ، فالشـاعر ينشد حريته في هـذا النّـوع من القـوافي من خلال حريته في تنويع القافية ، والتنـــاوب في إدراجها في النسق الصـــوتي ، فيتابع القوافي المتشابهة في سطرين أو أكـثر ثم ينتقل إلى قافية أخـرى في سطرين آخرين [2]

ومن بين القصائد التي برزت فيها القافية المنوّعة هذا المقطع الذي يقول فيه:

"حبيبتي... إليك إغترب"

ولقياك ... منفى

أدقّ على كل باب

---

(1) محمود درويش ، ديوان الاعمال الاولى 1، ص 17.
(2) ينظر : محمد صلاح زكي أبو حميدة الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية ، ص 354.

تصير النّجوم ترابا ؟"[1]

القافية في هذا المقطع منوعة ومتبادلة فالرّوي فيها متغير ومتكرر، يتمثل السّطر الأول في حرف البـاء ، أمّا في السـطر الثـاني هو الفـاء ، وفي السـطر الرابع يعـود إلى حـرف البـاء، فهو ينـاوب بين حـرفي البـاء والفاء .

6- الرمز والأسطورة :

نزعت القصيدة المعاصرة إلى توظيف الرمز الديني والتاريخي والأسـطوري ، وقد كـان لثقافة الشـاعر العربية والغربية دور في تكثيفها في القصـائد العربيـة، بغية إعـادة إحيـاء الماضي بطـابع معاصـر، ويعتـبر درويش من بين الشـعراء المحـدثين الـذين وظّفـوا الرمز والأسـطورة،إذ يتّخذ منها قناعًا يتحـدّث من خلاله الشـاعر بحرية دون الالـتزام بقيـود التصريح.

6-1- الرمز الديني :

يعتبر الرمز من بين المصطلحات التي نالت اهتماما كبيرا، نظرا لاستعمالها في مختلف المجـالات ، وقد اسـتعمل مصـطلح الرمز في كل

---

(1) محمد صلاح زكي أبو حميدة خطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية ، ص ص355،356.

من الرياضات والفيزياء وعلم الدلالات والفلسفة والأدب ، وتعود هذه الكلمة إلى العصور اليونانية القديمة [1].

يشكّل الرمز أحد عناصر التصوير الشعري ، فهو يجسد رؤية الشاعر الخاصة اتجاه الواقع الذي يعيشه ، ويمنحه القدرة على التعبير عن تجربته الشعورية ، فتحمل كلماته بعدا ايحائيا عميقا ، وقد تعددت الرّموز التي وظفت في أشعار درويش من دينية وتاريخيه وأسطورية ساهمت في بناء القصيدة الدرويشية.

من الرموز الدينية التي وظفها الشاعر في قصائده الشعرية ، ما نجده في قصيدته "أنا يوسف يا أبي " التي يقول فيها :

" أنا يوسف يا أبي

يا أبي اخوتي لا يحبونني ،لا

يريدونني بينهم يا أبي

يعتدون عليّ ويرمونني بالحصى

والكلام "[2].

وظّف الشاعر رمزا من الرموز الدينية ، وهو يوسف عليه السلام ، بحيث يجعل منه قناعا يتحدث من خلفه ، فيصوّر لنا واقعه الوجودي ، وقد استلهم هذا الرمز من القرآن الكريم بقوله تعالى :" إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إني رأيت أحد عشر كوكب والشّمس والقمر رأيتهم لي ساجدين " **[يوسف :04]**

---

(1) ينظر: حسن عبده عودة حميدي الخاقاني ، الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي ،"أطروحة دكتوراه" ، كلية الآداب ،جامعة الكوفة ،2006 ، ص01.

(1) عبد الحليم حمّود ، محمود درويش حناجر تلتقي لتكتمل الصرخة ، ص288.

وفي قصـائد أخـرى نجـد درويش يستحضـر النص القرآني مباشـرة فيقول :

"ويضيئك القرآن

فبعث الله غرابا يبحث في الأرض

كيف يواري سوأة أخيه ، قال :

يا ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب

ويضيئك القرآن

فابحث عن قيامتنا ، وحلق يا غراب " [1]

اقتبس الشاعر من القرآن آية اقتباسا حرفيا إذ يقول تعالى : "فبعث الله غرابا في الأرض ليريه كيف يواري سوءة أخيه فقال يا ويلـتي أعجـزت أن أكـون مثل هـذا الغـراب فـأواري سـوءة أخي فأصـبح من النادمين **"[المائدة :30]**

وفي المقابل توظيف محمود درويش للرموز الإسلامية وظف الرمـوز المسـيحية واليهودية في قصـائده الشـعرية ومثـال ذلك قوله في قصيدة " نشيد "

"ألو

أريد يسوع

- نعم! من أنت!

-أنا أحكي من "إسرائيل "

وفي قدمي مسامير.... وإكليل

(1) محمود درويش ،الأعمال الجديدة الكاملة ، ص ص 322. 223.

من الأشواك أحمله

فأي سبيل

أختار يا بن الله ..أي سبيل ؟.."[1]

استخدم الشاعر في هذا المقطع قرائن يهتدي بواسطتها القارئ إلى التّعرف على شخصية المسيح وذلك بذكره للكلمات التالية "يسوع ، إسرائيل ، مسامير، إكليل ، ابن الله) وكلها كلمات يمكن أن تقترب من شخصية المسيح ، وبالتالي يكون درويش قد وظّف رمز المسيح في نتاجه الشعري الذي ساهم في البناء الفنّي لقصائده ، يورد درويش في نفس القصيدة السابقة رمزا يهوديا في قوله :

"ألو ..هالوا!

أموجود هنا حبقوق ؟

نعم من أنت ؟

أنا يا سيدي عربي "[2]

وظّف الشاعر شخصية حبقوق (نبى اليهود)، كما استقى من الكتب السماوية الرموز الدينية التي طغت بشكل كبير على قصائده ، فزادت من بنائها الفنّي والجمالي.

6-2 الرمز الأسطوري :

هي تلك الرموز المستقاة من أساطير مختلفة كاليونانية والكنعانية ، الفينيقية والإغريقية، واليهودية والمصرية القديمة وغيرها، لذلك كان توظيف الأسطورة في الشعر العربي عملية فنية تخضع لكثير من التعالقات الفنّية واللغوية مع سائر عناصر القصيدة ، لتضمن لها وحدتها وتماسكها إلاّ أنّ الشّعراء اختلفوا في توظيفها، فمنهم من أكثر منها في

---

(1) محمود درويش ،الأعمال الأولى 1 ، ص 165.
(2) المصدر نفسه ، ص 166.

قصـــائده ، ومنهم من ابتعد عنها ، فقد اســـتفادت القصـــيدة العربية من الأسطورة لأنّها استقت منها لغتها وفكرتهـا، وما تحمله من معـاني عميقة ،وهذا ما جعل الشعراء المحدثين يقصدون المنابع الأســطورية ، ومن بين هؤولاء الشعراء نجد شاعرنا محمود درويش الذي كان توظيفه للأسطورة بـــــارزا في أعماله خاصة في المرحلة الأولى ومن بين أهم الرّمـــــوز الأسطورية التي وظفها :"تموز وعشتار والعنقاء"

يقول درويش في قصيدته "تموز والأفعى"

تموز مرّ على خرائبنا

و أيقض شهوة الأفعى

القمح يحصد مرة أخرى

ويعطش للنّدى .....المرعى

تموز عاد ليرجع الذكرى "[1]

اتّخذ الشاعر من أسطورة البعث "عشتار وتموز" قالبا رمزيا ، يمكن رد الشخصيات والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأحداث عصرية ، وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيرية واستعارية .

الأســـطورة في الأصل هي الجزء الناطق في الشعائر أو الطقـــوس البدائية ، وهي بدون مؤلف تتحدث عن القدرة والعلّة والأصل، يسـتخدمها المجتمع لتفسير الظواهر الطبيعية والكونية [1].

كان هدف درويش من استعماله لأسطورة "تموز" في شعره هو أنّ البعث لا يتمّ إلّا من خلال التضحية ، والحياة لا تنبثق إلاّ من خلال الفداء ،

---

(1) محمود درويش ، الأعمال الأولى 1 ، ص 113.

(1) ينظر: خالد عبد الرؤوف الجبر، "رمز العنقاء في شعر محمود درويش" ، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب ، ع 02 ، مج9 ، 2012 ،ص 1138.

كما نجـده أيضا يسـتعمل رمـزا أسـطوريا آخر تمثل في رمز "العنقـاء" إذ يقول في قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا":

"كل يوم يموت ، وتحترق الخطوات وتولد عنقاء

ناقصة ، ثم تحيا لتفتل ثانية

يا بلادي نجيئك أسرى وقتلى

وسرحان كان أسير الحروب وكان أسير السلام" [1]

لقد كثر في شعر درويش توظيف رمز العنقاء فيه ، وقد ظهر أوّل مـرّة في ديوانه "أحبك ولا أحبـك" ، حيث خـرج بهـذه القصـيدة عن نمط شـعره المتقـدم ، وكـان يهـدف من اسـتخدامه لهـذا الرمـز إلى إبـراز التساؤل والتصميم والعزيمة والحرص على الحياة .

6-3/ الرمز التاريخي :

لجأ العديد من الشعراء المعاصرين إلى التاريخ ، واستقوا منه العديد من الشخصيات التي وظفوها في أشعارهم للتعبـير عن أفكـارهم ومـواقفهم بشـكل يبعد عن المباشـرة ، وأحيانا يلجأ الشـاعر إلى خلق شخصـيات ليست موجـودة في التـاريخ ، ومن تلك الرمـوز ما جـاء في قصيدة "أبد الصبّار ":

"وهما يخرجان من السهل ، حيث

أقام جنود بونابرت تلاً لرصد

الضلال على سور عكا القديم

يقول أب لإبنه: لا تخف ،لا

تخف من أزيز الرّصاص! إلتصق

بالتّراب لتنجوا! ستنجو وتعلو على

(1) محمود درويش ، الأعمال الأولى 2 ، ص 109.

جبل في الشّمال ، وترجع حين

يعود جنود إلى أهلهم البعيد " [1]

يـورد الشـاعر استشـهادات تاريخية تمثلت في الغـزو الفرنسي ،فاستشـهد بشخصـية بونـابرت وهو بـذلك يـذهب إلى التـاريخ مباشـرة ، لخلق صورة فنية وجمالية تعبّر عن واقعه المعاش ، وبهذا يكون الرّمز قد حظي بمكانة مهمة في أشعار درويش الذي ساهم بشـكل كبـير في بنـاء قصائده .

وفي الأخير يمكن اعتبار القصيدة الدرويشية إبداعا في حد ذاته ، لما حملته من خصـــائص فنية وعناصر بنيوية ســـاهمت في بنـــاء هيكل القصيدة ، وقد كشفت الدّراسة في هذا الفصل عن مـدى براعة الشـاعر ووعيه بالتقنيات الفنّية كالسّرد والحـوار وتشـكيل الصـورة ، ومـدى تفنّنه في توظيف الرّمز والأسطورة و الاقتباس من التّراث والتّاريخ للتعبير عن تجربته الشعرية .

(1) محمود درويش ، الأعمال الجديدة الكاملة ، ص ص 298 ، 299.

الفصل الثاني :

جدارية محمود درويش قراءة بنيوية

تمثل قصيدة "الجدارية" النوذج الأساسي لدراستنا البنيوية التطبيقية ، وفق أسس ومفاهيم إجرائية المعتمدة في الدراسـات البنيوية ، ولعل أهمّها عنصر الاتساق الذي توليه البنيوية اهتماما كبـيرًا ، ومجمـوع مســتويات يتّبعها المحلّل البــنيوي في دراســته لأي نص أدبي ، وهــذا ما ســنتعرّض إليه في هــذا الفصل ، محــاولين بــذلك اكتشــاف أهمّ عناصر الاتســـاق النصي ، وما يتولّد عنه من تماسك لعناصر البنية الـــتي تمثل العنصر الأساسي الذي تتّكئ عليه البنيوية .

1- الاتساق في جدارية محمود درويش:

لا تخلو أي قصيدة من عنصر الاتساق ،لذا نحاول أن ندرس ونطبّق ذلك على القصيدة مبرزينا أدوات الاتساق التي تدخل في تواشج وتماسك بنية هذه القصيدة ،فما هو الاتساق ؟.

قبل أن نتطرّق إلى الكشف عن العناصر التي تساهم في اتساق هذا النص الشعري، يجب أوّلا أن نشير إلى عنصر مهم وأساسي هو بؤرة النص أو نواته الـــتي تكمن في نســـقين أساســـيين هما "اللغـــة" و "المـوت" ،إذا يمثلان عنصـرين مهمين تقـوم عليهما القصـيدة النمـوذج، ويتضح ذلك من خلال ارتبــاط الوحــدات النصــية في القصــيدة بهــذين العنصرين من خلال علاقات الاتساق مما جعل القصـيدة متناسـقة كليا مع أجزائها [1].

يتوقف مفهوم الاتساق العام على "وسائل تبدو بها العناصر السطحية على صورة وقائع يؤدي السابق منها إلى اللاحق ، بحيث يتحقق لها الترابط الوصـفي ، وبحيث يمكن اسـتعادة هـذا الترابط ، ولا يفهم من الاتســـاق تعليق عناصر الجملة أو عــــزل قواعد النصـــية عن مقامها إن الاتسـاق في لسـانيات النص يرتبط بـالأجزاء تفـوق الجملة بنية وتختلف

---

(1) ينظر:عمر محمد الطالب ،عزف على وتر النّص الشّعري دراسة في تحليل النّصوص الأدبية الشّعرية، دط ، إتحاد الكتّاب العرب ، دمشق 2000، ص ص 118 ،119.

عنها وظيفة "[1] بمعـــنى أنّ الاتســـاق هو صـــيغة يتّسم بها كل نص أدبي تكـون وحداته متناسـقة ، سـواء كـانت هـذه الوحـدات مفـردات أو جملة تسهم في وحدته الشاملة .

يتحقق الاتساق في النصوص الأدبية بعناصر تسهم في تناسق بنية النص ، وتتمثل هذه الأدوات في: الإحالة ،الاستبدال ،الوصل .

1-1- الإحالة :

ترتبط الإحالة بقيود دلالية تتمثل في ضرورة توافق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والمحـــال إليه ، وهي قســـمان إحالة خارجية تحيل إلى العالم ، وإحالة داخلية تشير إلى تعــالق عنصر نصي بعنصر آخر سـابق أو لاحق له ، هـذه الأخـيرة تتفـرع بـدورها إلى فـرعين إحالة قبلية وإحالة بعدية [2].

تولى الدراسات البنيوية الأهمية للإحالة النصية التي تحيل عنصرا لغويا على عنصر آخر داخل البنية النصية ، وقد يكـون سـابقا له أو لاحقا ، إذ لا يوجد نص يخلو من عناصر الإحالة والتي تتمثل في الضمائر وأســماء الإشارة وأدوات المقارنة .

أ- الضمائر:

إذا نظرنا إلى قصيدة "الجدارية" ، فإننا نلتمس حضور جميع الضـمائر الدالة على المتكلم، ذلك أنّها أكـثر الفئـات النحوية الـتي تحقق الإحالة النصية نظرا لتعدد صوره ومواضـيعه، ويبـدوا الاتسـاق ظـاهرا من

---

1) إبراهيم بشّار ، "الإتساق في الخطاب الشعري من شمولية نصية إلى خصوصية التجربة الشعرية" ، مجلة المخبر ، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، ع 06 ، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، ص 201.

2) ينظر: غنية لوصـيف ، "اتسـاق وانسـجام النص الشـعري الحـديث قصـيدة (حبيبـتي تنهض من نومها) نموذجا " ، معارف مجلة علمية محكمة ،ع 13 ، كلية الآداب واللغـات ، جامعـة آكلي محنـد أولحاج ، البويرة ،2012 ، ص13.

بداية القصـيدة حيث تتناسق الضـمائر على نحو مثـير للاهتمـام ، سـنقوم بتحديد الإحالة في الأبيات التالية :

"هذا هو اسمك ، فاحفظ اسمك جيّدا

لا تختلف معه على حرف

ولا تعبأ برايات القبائل

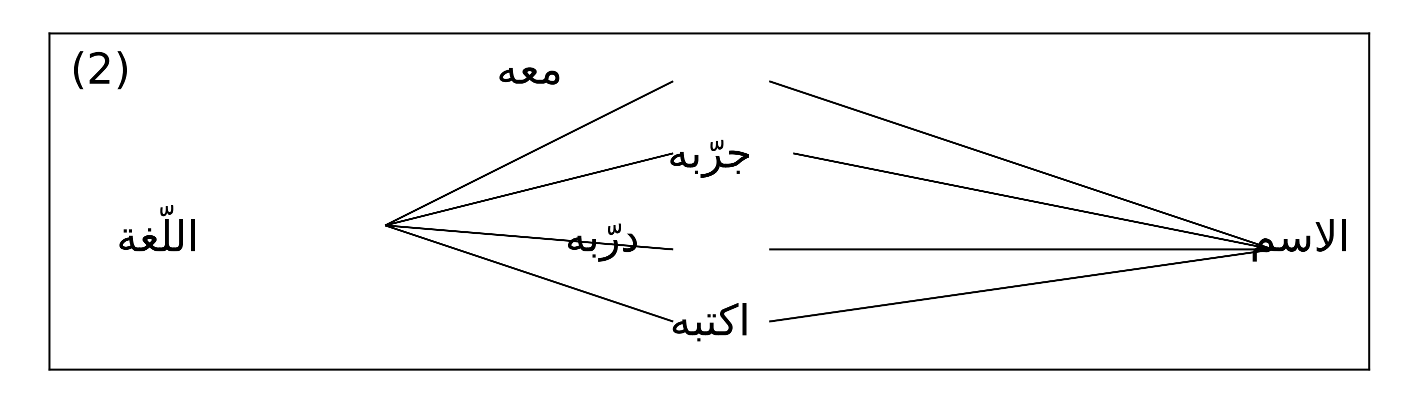
كن صديقا لاسمك الأفقي

جرّبه مع الأحياء والموتى

ودرّبه على النطق الصحيح برفقة الغرباء

واكتبه على احدى صخور الكهف " [(1)]

حدث الاتساق في هذا المقطع بفعل الضمير المتصل " ــهُ " الذي يعود على لفظة "الاسم " ، ويستعين بالهاء التي تحّل محلّ "الاسم" الذي يظهر تارة ويختفي تارة أخرى ، ففى السطر الرابع يعود الشـاعر ليصـرح باللفظة "اسمك " ثم يعود ليختفي مرة أخـرى في السـطر الخـامس إلى آخر سطر في المقطع الشعري ، وفي هذه الأسطر يـبرز خـوف الشـاعر من ضــياع هويته الــتي تتمثل في اللغة ، ولا يمكن معرفة ما يــدعو إليه الشاعر في السطر الثاني دون الرجوع إلى السـطر الأوّل ،وبالتحديد إلى كلمة "اسمك " كما لا يمكن تأويل العنصر الإحالي "ـهُ" في كلمات : معه ، جرّبه ، درّبه ، اكتبه. دون العودة إلى الكلمة الأساسية "اسمك" [(1)].



(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة ، ص 448.

(1) ينظر: إبراهيم بشّار،"الاتساق في الخطاب الشعري من شمولية نصية إلى خصوصية التجربـة الشعرية "، ص 07.

إذا تأملنا القصيدة جيدا نجد أنّها حافلة بضمير الأنا المتكلم ،ويظهر ذلك في المقطع التالي :

"أرى السماء هناك في متناول الأيدي

ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب

طفولة أخرى ، ولم أحلم بأنّي

كنت أحلم كلّ شيء واقعيّ ،كنت

أعلم أنّني ألقي بنفسي جانبا...

وأطير، سوف أكون ما سأصير في

الفلك الأخير. وكل شيء أبيض"[1]

برز ضمير المتكلم من خلال ضمير "الياء " الذي يحيل إلى الشاعر مثل :يحملني، بأني ،ألقي ،نفسي. إضافة إلى أنّ هناك ضميراً مستترًا "أنا " يعود على ذات الشاعر ويظهر جليا في الأفعال التّالية " أرى ،أحلم ،كنت ،أعلم ،أطير ،أكون ،أصير.

يمثل الضمير المتصل "الياء" الذي يعود على المتكلم إحالة خارجية (مقامية) ، والشاعر هنا يعلن عن حالة نفسية وانفعالية متقلبة تمثلت في الموت ، وطغيان ضمير المتكلم المتصل (ي) والمستتر "أنا" في القصيدة يوحي بالنزوع إلى الذات الفردية [2].

تنوعت الإحالات التي يستخدمها درويش في جداريته من إحالات داخلية وأخرى خارجية، ونرصد هذه الإحالات من ضمائر المتكلم والغائب والمخاطب ،وقد ساهمت بشكل كبير في تماسك القصيدة ،خاصة وأنّ

---

(2) ينظر: شكل المخطط،المرجع نفسه ، ص 05.

(1) محمود درويش ،الأعمال الجديدة الكاملة ، ص ص 442، 443.

(2) ينظر: غنية لوصيف ، "إتساق وانسجام النص الشعري الحديث قصيدة (حبيبتي تنهض من نومها) نموذجا"، ص 14 .

المســـافة بين العنصر المحيل والعنصر المحالة إليه مســـافة قصـــيرة ومباشرة ،وهذا ما زاد في ارتباط عناصر القصيدة وتناسق أجزائها .

ب- أسماء الإشارة [*]:

تعد أسماء الإشارة من وسائل الإحالة ، كونها تقوم بالربط القبلي والبعدي بين عناصر القصيدة ، ونرصد استخدام درويش لأسـماء الإشـارة في جداريته التي ساهمت إلى حدّ ما في اتساق النص في المقطع التالي :

" هذا اسمك

قالت امرأة

وغابت في ممرّ بياضها " [(1)]

استعمل الشاعر اسم الإشارة "هذا " ليحيل بعديًّا إلى الاسم ، لكن ماهو المقصـود هنا بالاسـم؟، فهل يقصد به هنا هوية الشـاعر الـتي تتمثل في الاسم ، أم يتعدّى ذلك إلى لغته الـتي تمثل أرضه ووطنه ، وعند تتبعنا لهـذه القصـيدة نجد أنّ الشـاعر قصد بلفظه "الاسم " اللغة الـتي تمثل هويته ،وذلك من خلال الكلمات التي وظّفها الشاعر في أبيات أخـرى من القصـيدة ، والـتي تجيل إلى اللغة ، وينـوي من خلال ذلك حماية اللغة من الانحراف لأنّها الأرض الممكنة التي بقيّت للشاعر.

2-1 الإستبدال :

يمثّل الاستبدال العنصر الثاني من عناصر الاتساق ،ويعرّف على أنّه " تعويض عنصر لغوي في النص محـلّ عنصر لغـوي آخر معيّن ، ويسـمّى العنصر الأوّل المستبدل منه والآخر الـذي حـلّ محلّه المسـتبدل به ، ويقع

---

[*] اسم الإشارة : ما دلّ على معيّن بواسطة إشارة حسيّة باليد ونحوها ، وإن كان المشار إليه حاضرا ،أو إشارة معنوية إذا كان المشار إليه معنى ،أو ذاتا غير حاضرة .ينظر: مصطفى الغلاييني ،جامع الدروس العربية ،تحقيق أحمد جاد ، ط1 ، دار الغد الجديد ، القاهرة ، 2007 ، ص 99.

(1) محمود درويش ، الأعمال الجديدة الكاملة ، ص 442.

هــذا الاســتبدال دائما على المســتوى النحــوي المعجمي بين كلمــات أو عبارات " [1] بمعنى أنّ الشاعر يـأتي بلفظـة تحمـل نفس المعـنى ليحلّهـا مكان لفظة أخرى .

يتّضح الاستبدال في القصيدة من خلال المقاطع التالية:

" أعلم أنّني ألقي بنفسي جانبا

و أطير ، سوف أكون ما سأصير

في الفلك الأخير " [2]

* * * *

بيضاءَ . واللَّا شيء أَبيضُ في

سماء المُطْلَق البيضاءِ . كُنْتُ ، ولم

أَكُنْ . فأنا وحيدٌ في نواحي هذه

الأَبديَّة البيضاء . جئتُ قُبَيْل ميعادي

فلم يَظْهَرْ ملاكٌ واحدٌ ليقول لي :

ماذا فعلتَ ، هناك ، في الدنيا" [1]

***

. لاشيء يُوجِعُني على باب القيامةِ
لا الزّمانُ ولا العواطفُ ، لا

أُحِسُّ بخفَّةِ الأشياء أَو ثِقَلِ

الهواجس ، لم أَجد أَحداً لأسأل :

أَين ((أَيْني)) الآن ؟ أَين مدينةُ

الموتى ، وأَين أَنا ؟ فلا عَدَمٌ

هنا في اللّا هنا((في اللازمان))

---

1) غنيّة لوصيف ، "إتساق وانسجام النص الشـعري الحـديث قصـيدة (حبيبـتي تنهض من نومهـا) نموذجا" ، ص 16.
2) محمود درويش ،الأعمال الجديدة الكاملة، ص ص 441 ،442.
1) محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ص 442.

ولا وُجُودُ "[2]

الشاعر في هذه المقاطع يتحدث عن المـوت ،ويسـتبدلها بألفـاظ أخرى تقترب منها في المعنى ، ويعوّض بها كلمة "الموت "، ومن الألفاظ اتي جاءت كتعويض للفظة الموت (الفلك الأخير ،الأبدية البيضاء ، القيامة ، المــوتى ، لا وجــود)، وهي كلها ألفــاظ تتماشى مع لفظة المــوت ، واستبدال الشاعر لفظة "الموت " التي لم يصرّح بها ، وإنّما أتى بكلمـات توحي عليها مما ساهم في الترابط بين المقاطع السابقة .

1-3 الوصل :

يقوم اتساق النص على عنصر أساسي يتمثل في الوصل ، فهو يحقق الترابط بين الجمل بطريقة منتظمة ،فـالنص عبـارة عن متواليـات جملية متعاقبة ،ولكي تحقق تماســكها يســتدعي ذلك استحضــار روابط متنوعة تربط بين عناصر النص وأجزائه ، وقد تنــوعت هــذه الروابط إلى روابط إضافية وعكسية ، نسبية ، وزمانية [1].

كان لأدوات الوصل حضورا بارزًا في النّص بحيث ساهم إلى حدّ كبير في إحـداث نـوع من الترابط الـداخلي ، وبهـذا يكـون قد أحـدث تماسـكا وتلاحما في القصيدة .

أهمّ هذه الأدوات التي استخدمها الشاعر هي "الواو " ، كان لها دور بارز في القصيدة ومن أمثلة ذلك:

"أنا الرسالة والرسول

أنا العناوين الصّغيرة والبريد

سأصير يوما ما أريد "[1]

---

2) المصدر نفسه ، ص 443.

1) ينظر :غنيّة لوصيف ،"إتّساق وانسجام النص الشّعري الحديث قصيدة (حبيبتي تنهض من نومها) نموذجا" ، ص ص17، 18.

1) محمود درويش ، الأعمال الجديدة الكاملة ، ص ص 446 ،447.

نلاحظ في هذا المقطع إتكاء محمود درويش على أداة الوصل "الــواو " كـأداة رئيســية للرّبط بين عناصر النص وأجزائه ، بالإضــافة إلى أدوات أخرى مثل:"(لام الجرّ ،الفاء ،الســين) وهي جميعها أدوات تســاهم في تلاحم بنية النص وانسجامه، يقول الشاعر:

وخُذي القصيدةَ إن أَردتِ "
فليس لي فيها سواكِ.
خُذي ((أَنا)) كِ . سأُكْملُ المنفى
بما تركَتْ يداكِ من الرّسائل لليمامِ "[2]

الملاحظ في هذا المقطع أنّ الشاعر قد نوّع في أدوات الوصل بين الواو والســين والفــاء واللّام ، وقد لعبت هــذه الأدوات دورها النحــوي في تضــافر وتعــالق عناصر القصــيدة ، فانعكست نفســية الشــاعر فيها اتجــاه قضية وطنه .

1-5 الاتساق المعجمي :

يعــدّ الاتســاق المعجمي مظهــرا من مظــاهر اتســاق النص ، وهو ينقسم إلى قسمين

أ/التكرار :

(2) المصدر نفسه ، ص450.

هو إعادة ذكر لفظه معجمية معيّنة ، وقد يكون هذا التكرار ترديد اللفظة نفسها أو ترديد لفظة مرادفة لها، ممّا يحدث نوعًا من التماسك والترابط لبنية القصيدة [1].

يقول الشّاعر:

"وكل نبض فيك يوجعني ، ويرجعني

إلى زمن خرافي ، ويوجعني دمي

والملح يوجعني ويوجعني الوريد " [2]

نلاحظ في هذا المقطع أنّ الشاعر درويش كرّر لفظة "توجعني" أربع مرات ،وبهذا استطاع أن يخلق بها جوًا موسيقيًا يتجاوب مع أذن السامع.

ب/ التضام :

هذا النوع من الاتساق المعجمي ، يرتكز على استخدام ألفاظ معجمية ترتبط بحكم هذه العلاقة أو تلك ، وقد تكون علاقة ترادف أو تضاد أو تقابل الكلّ من الجزء أو الجزء من الجزء[1]، يقول الشاعر:

"في الجرّة المكسورة انتحبت نساء

السّاحل السوري من طول المسافة

واحترقن بشمس آب ،رأيتهن على

(1) ينظر :إبراهيم بشّار، الاتساق في الخطاب الشعري من شمولية نصية إلى خصوصية التجربة الشعرية ،ص 14.

(2) محمود درويش ،الأعمال الجديدة الكاملة ، ص ص 451، 452 .

(1) ينظر: غينية لوصيف،"اتساق وانسجام النص الشعري الحديث قصيدة (حبيبتي تنهض من نومها) نموذجا"، ص 21.

طريق النبع قبل ولادتي وسمعت

صوت الماء في الفخّار يبكيهن

عدن إلى السحابة يرجع الزمن الرغيد "[(2)]

الشاعر في هذا المقطع يذكر سمات مختلفة تتعلق بالأرض الفلسطينية ،وهو في هذا المقطع يقابل الكـلّ من الجـزء ، كما نجد بعض المفـردات الـتي وظّفها الشـاعر الخاصة بالطبيعة كالسـاحل السـوري ، شـــمس آب ، النبع ، المـــاء في الفخّـــار. وهي كلّها خصـــائص تتميّز بها الطبيعة الفلسطينية ، وهي تمثل الجزء من الكلّ (الأرض الفلسطينية).

بعد تعرضنا لأدوات الإتساق التي اعتمدها الشّاعر في بناء وتشكيل قصـيدته ،اسـتنتجنا أنّها سـاهمت إلى حد كبـير في تلاحم وتناسق عناصر القصيدة ، لتظهر بنية واحدة وتصبح كلاّ متكاملا .

---

(2) محمود درويش ،الأعمال الجديدة الكاملة ،ص 452 .

2/ المستوى الصوتي :

الكلمة وحدة من وحدات اللغة ،واللغة مجموعة من القواعد والصيغ ، سـواء كـانت هـذه القواعد صـوتية أو صـرفية أو نحوية ، أمّا الكلام فهو الأداء الفعلي لهـذه اللغة ،والكلام مـركب من أصـوات قد يكـون أحـدها مركبا من كلمة أو من عـدّة كلمـات ،وللتعـرّف على بنية النص الأدبي يتوجّب علينا دراسة المستويات التالية للكشف عن علاقاته وجزئياته .

نتعـرض في هـذا المسـتوى إلى دراسة التركيب الصوتي للقصـيدة وذلك من خلال دراسة بعض العناصر التي تسهم في هذا التركيب منها :

2-1البنية الإيقاعية :

الإيقاع وسيلة موسيقية وتعبيرية ، يعتمدها الشاعر بغية إيصال تجربته وحالته النفسـية، وذلك من خلال الأصـوات والحركـات ، وقد يلجأ درويش إلى مثل هذا التعبير من خلال عناصره التي تتمثل في الوزن والقافية [1].

أ- الوزن :

تعتمد كل قصيدة من الشعر العربي على نغم موسيقي يتكرر في جميع أبياتها وأسـطرها، وهـذا ما يسـمى بـالوزن أو البحر ، لـذا يختـار الشاعر بحرا لينظم عليه قصـيدته ،وبالتـالي فإنّنا نجد أنّ محمـود درويش قد تبنّى البحر الكامل في نظم قصيدته ، وهو أحد البحور الصافية ، يرتكز على تفعيلة واحـدة تتكـرر على طـول الـبيت أو السـطر الشـعري يقـول الشاعر :

" وجلست خلف الباب أنظر

هل أنا هو ؟

هذه لغتي ،وهذا الصّوت وخز دمي.

ولكن المؤلف آخر "

---

(1) ينظر : عاطف أبو حمادة ، البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش، ص25.

أنا لست منّى إن نطقت ولم أقل "[1]

تظهر الصّورة العروضية لهذا المقطع بشكل جلّي:

IIIOIIOIOIOIIOIO- متفاعلن – متْفاعلن متـْــ

IOIIOII- فاعلن ، مُتَ

IOIIOIIIOIIOIOIoIIOIIIO فاعلن ، متفاعلن ، متْفاعلن متفا

IIOIOIIIOIIO علن متْفَعلن متفْــ

IIO –علن

ينتمي هذا المقطع إلى البحر الكامل ،وهو من البحور الصّافية ذات التفعيلات :(متفـاعلن ، متفـاعلن، متفـاعلن) ، ونلاحظ على مسـتوى هـذا التقطيع أنّ التفعيلات الأساسـية قد طـرأت عليها بعض التّغـيرات ،حيث تحوّلت تفعيلة "متفاعلن" إلى "متْفـاعلن" ، "متْفَعلن" ،وهـذا بعد دخـول بعض الزّحافات على التفعيلة الأساسـية كالإضـمار في تفعيلة "متفـاعلن" لتصـبح "متْفـاعلن (إسـكان الحـرف الثـاني المتحـرك) ،ودخـول زحـاف الطّي : "متفاعلن" لتصبح "متْفَعلن الإظمار* + الطي ** ،ويسمى هــذا الزّحاف الخزل *** .

ب- القافية :

أولى الشعراء العرب اهتمامهم بالقافية على مرّ العصور ، بحيث تعدّ عنصرا أساسياً من عناصر البناء الإيقاعي ، فهي تقـوم بالرّبط بين أبيـات القصيدة ، وهي تمثل نسقّا من الأصوات تتكرر في نهاية الأبيات الشـعرية ، وهذا ما يعدّ أساسًا مهما للإيقاع ، والقافية أنواع نذكر منها:

---

[1] محمود درويش ، الأعمال الجديدة الكاملة ،ص ص 456،457 .

* الإضمار : هو تسكين الثاني المتحرك .ينظر : فوزي سعد عيسى ، العروض العـربي ومحـاولات التطور والتجديد فيه ، ص 27.

** الطي : حذف رابع الساكن . ينظر :المرجع نفسه ،ص27.

*** الخزل : وهو تسكين الحـرف الثـاني وحـذف الرابع ،مثل متفـاعلن ← مُتَفْعِلُنْ. ، وتحـول الى مُفَتَعِلن ،وفيه يجتمع الإضمار مع الطي .ينظر :المرجع نفسه ،ص27.

_ **القافية المقيدة****** **:** هي ما كان فيها حرف الرّوي ساكنًا ،وهو الحرف الأخير الذي

تنتهي به الكلمة في البيت أو السطر الشّعري[1] .

" اثنان نحن ،وفي القيّامة واحد

خذني إلى ضوء التّلاشي كي أرى

صيرورة في صورة الأخرى، فمن

سأكون بعدك، يا أنا ؟جسدي "[1]

تظهر القافية المقيّدة في هذا المقطع بشكل جلي ،وقد حقّقت حضورها في الكلمات التّالية :(واحد (I0 I0)، كي أرى (II0 I0) ،الأخرى فمن(II0 I0) ،أنا جسـدي (I0 II0 I0)) ،فهي كلها من النّـوع الأوّل من القافية المقيّدة التي يكون فيها حرف الرّوي ساكنا.

يقول الشاعر :

" الغريب أخ الغريب

سآخذ الأنثى بحرف العّلة المنذور للثّايات

يا اسمي: أين نحن الآن؟

قل : ما الآن ، ما الغد ؟

ما الزّمان وما المكان

وما القديم وما الجديد

سأكون يوما ما أريد"[2]

ظهرت القافية المقيّدة في هذا المقطع بنوعيْها ، القافية المنحصرة في الـرّوي وتظهر في السّـطرين الثـالث والرّابع من هـذا المقطع في

*** القافيـة المقيـدة : هي كـل قافيـة يكـون فيهـا حـرف الـروي سـالما ، قيـد انطلاق الصـوت به .ينظر :إيمان جربوعة ، قصيدة "مديح الظل العالي " لمحمود درويش دراسة دلالية ، ص73.

(1) ينظر :إيمان جربوعة ، قصيدة " مديح الظل العالي " لمحمود درويش دراسة دلالية ، ص 73.

(1) محمود درويش ، الأعمال الجيدة الكاملة ، ص ص 476، 477.

(2) المصدر نفسه ،ص448

الكلمات التالية: [نحن الآن (I0 I0) ، ما الغذ (I0 I0)] ،والقافية المكونة من روى سبقه ردف ،تظهر في السّطر الأوّل والأسـطر الأخـيرة من هـذا المقطع: [أخ الغريب (I0 I00) ، الثّايات (I0 I00) ،ما المكان (I0 II00) ،ما الجديد (I0 II00)، ما تريد (I0 II00)]

-القافية المطلقة :

هي التي يكون فيها حرف الروي متحرك بضمة أو فتحة أو كسرة ،وهي بدورها تنقسم إلى نوعين: ما تبع حرف رويّه مدّ يتولدّ عنه إشباع ، وما كان أخر حروفه هاء متحركة [1] .

وقد ورد هذا النوع من القافية في "الجدراية":

"وخذي القصيدة إن أردت

فليس لي فيها سواك

خذي "أنا " ك .سأكمل المنفى

بما تركت يداك من الرّسائل لليمام

فأين منا "أنا " لأكون آخرها ؟

ستسقط نجمة بين الكتابة والكلام

وستبشر الذكرى خواطرها: ولدنا "[1]

تجســدت القافية في هـذا المقطع بنوعيها المطلقة والموصـولة (المشبعة بحرف مد) ،وظهر ذلك في الكلمات التالية [إن أردت (I0II0I) ،فيها سـواك (I0II0 I) ، سـأكمل المنفى (I0 I0 I0) لليمـام (I0 II0) ،لأكون أخرها (0 III I0) ،والكلام (I II I0) ،خواطرها وُلدنا (III0I 0)]

وتظهر القافية المطلقة في مقطع آخر يقول فيه :

"رأيت شبابًا مغاربة

---

(1) ينظر :إيمان جربوعة ، قصيدة " مديح الظّل العالي" لمحمود درويش ، دراسية دلالية ،ص 73.
(1) محمود درويش ،الاعمال الجديدة الكاملة ، ص 450.

يلعبون الكرة

ويرمونني بالحجارة :عد بالعبارة

وأترك لنا أمنا

يا أبانا الذي أخطأ المقبرة " [(2)]

تجسدت القافية المطلقة الموصولة بحرف الهاء والتاء في هذا المقطع في الملكـات التالية : [مغاربة (II0 I0)ـ ، يلعبـون الكـرة (I0 II0) ،العبارة (I0I0) ، لنا أمنا (I0IIIO) ،المقبرة (I0II0)]

من خلال هذه الأمثلة يتـبيّن لنا أنّ محمـود درويش قد اعتمد على قــواف تنــوعت بين القــوافي المقيــدة والقــوافي المطلقة (المفتوحة) ،وهذا التّنوع في القوافي ساهم في إحداث نغم موسيقى على مسـتوى قصيدة "الجدارية" .

2-2 مخارج الأصوات :

يتناول المستوى الصوتي قضية أخرى ذات أهمية كبرى تتمثل في قضـية الصـوت ومخارجه ، وقد شـغلت هـذه القضـية الدراسـات قـديما وحديثا ،كما شغل الصـوت جـزءا كبـيرا في تشـكيل وبنـاء البنية الصـوتية للقصيدة الدرويشية.

يعرّف أبو طاهر البغدادي الصوت بأنه : "آلة اللفظ والذي به يبلغ السـامع ما يدركه الفكر "[(1)] ، فالصـوت عبـارة عن حـروف يتلفظ بها المتكلم في شكل موجات صوتية يصدرها المتكلم و تلتقطها أذن السـامع لتصل إلى فكره

(2) المصدر نفسه ، ص 462.
(1) مشتاق عباس معن ، أساسيات الفكر الصوتي عند البلاغيين قراءة في وظيفة التداخل المعرفي، الرسالة 250 ، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية 27، 2006، ص17.

اعتمد محمود درويش في بناء القافية لقصائده على حرف الروي ، وهو الحــرف الــذي يعتمد عليه في تجديد نــوع القافية من خلال حركته وسكونه .

ومن أهم وأكثر الحروف التي اعتمدها محمود درويش كحــرف روي في قصـيدته النمــوذج [اللام، الـدال ، التـاء ، النـون] وسبــب اختيــاره الـلام والنـون يعـود لخفـة مجــراها

وبسهولة النطق بها ، ويكون مخرجها من طرف اللسان ، وتستعمل هــذه الحروف بكثرة الكلام[1].

أمّا بالنسبة للدّال والتاء ، فهي من الأصوات التي تخرج من طرف اللسان وأصول الثنايا العليا [2].

تواتر هذه الحروف اللام والدال والتاء والنون بكثرة على مستوى حــرف الـروي أضـفى على القصـيدة عذوبة ونغمًـا موسـيقيًا خاصا ، مما جعل النص ذا إيقاع موسيقى متميّز .

---

(1) ينظر:مشتاق عباس معن ،أساسيات الفكر الصّوتي عند البلاغيين قـراءة في وظيفـة التّـداخل المعرفي ، ص 36.
(2) ينظر: المرجع نفسه ، ص 27.

3/ المستوى التركيبي :

مع دخولنا عالم القصيدة يصادفنا المستوى التركيبي الذي يضمّ كلاً من البنية الصــرفية والبنية النحوية ، فالأبنية الصــرفية والنحوية دور هــام في بنـاء وتشـكيل القصـيدة ، إذ لابد لكل ناقد أن يتعـرض لدراسة هـذين المستويين حتى يتمكن من اكتشاف العلاقات التي تحكم القصيدة.

كل لغة لها سمة نحوية خاصة بها تميّزها عن غيرها ، والمراد بالسمة النحوية هي الصيغة التي ترد عليها الكلمات اللغوية سواء كانت أسـماء أو أفعـــالاً أو قـــولاً ، بمعـــنى أنّ الســـمات النحوية اللغوية تضم النحوية والصّرفية معًا [(1)].

لقد ارتأينا في هذا المستوى أن نخصّص حديثنا بالتفصيل عن الدراسة الصرفية والنحوية

3-1 المستوى الصّرفي :

يعرّف علم الصّرف بأنّه الكيفية التي تصاغ بها الكلمة ، وهو علم يبحث في عـدة أبـواب كبـاب الفعل وبـاب الاسم ، وصـياغتها والمصـادر والمشــتقات بكل أنواعها ، فهو يُعــنى بدراسة الــوزن الــذي تُبــنى عليه الكلمة ، وقد اقتصر علم الصّــرف على نــوعين من أنــواع الكلمــات هي الأسماء المعربة والأفعال المتصرفة [(1)].

إن التّعامل مع قصيدة الجدارية من حيث البنية الصرفية ،تتمثل في رصد أهم الصيغ الصرفية الواردة بكثرة فيها ، لذلك سـنركز اهتمامنا على وصف البنية الصرفية للأفعال وذلك بالتركيز على الصيغ البسيطة والصـيغ المركبة من أفعال وأسماء .

3-1-1 بنية الأفعال :

---

(1) ينظر: محمد عبد العزيز الدائم الرفاعي ، السمات النحوية للعربية ، ط1 دار العلوم ، جامعة القاهرة ،2010 ، ص 05.

(1) ينظر: إيمان جربوعة ، قصيدة " مديح الظل العالي" لمحمود درويش دراسة دلالية، ص 32.

يعرّف الفعل على أنه حدث يرتبط بزمن الماضي والحاضر ، وهو أحد أقسام الكلمة (إسم ، فعل ، حرف)[2].

ترنّحت قصيدة الجدراية بين الحركة والسّكون من خلال إشارات الماضي والحاضر ، تتمثل هـذه الإشـارات في كل من الأفعـال الماضـية والمضارعة .

أ- بنية الأفعال الماضية :

الفعل الماضي هو "ما دلّ على معنى في نفسه مقترن بزمان الماضي " [1] وهي الأفعـال الـتي تـأتي على وزن "فعل " ومثـال ذلك (جلس ، قرأ ، قتل)،وهي كلّها أفعال تدلّ على أحـداث وقعت في زمن الماضي ، ويتضح ذلك في قوله :

" هذا هو اسمك

قالت امرأة،

وغابت في الممرّ اللولبي

أرى السماء هناك في متناول الأيدي

ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب

طفولة أخرى ، ولم أحلم بأنّي

كنت أحلم ، كل شيء واقعي، كنت

أعلم أنني ألقي بنفسي جانبا... " [2]

---

(2) ينظر: محمود عكاشة ، البناء الصرفي في الخطاب المعاصر، دط، الاكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 2009، ص 20.

(1) مصطفى الغلاييني ،جامع الدروس العربية ، ص 29.
(2) محمود درويش ،الأعمال الجديدة الكاملة ، ص 441.

من الأفعال الماضية التي جاءت على وزن فَعَلَ : في هذا المقطع [قالت ، غـابت] الـتي أصـلها (قَـوَلَ و غَيَبَ) ، اسـتعمال الشـاعر لأفعـال الماضي كان بنسبة قليلة مقارنة بالأفعال الأخرى .

ب- بنية الأفعال المضارعة :

الفعل المضـارع:"هو مـادلّ على معـنى في نفسه مقـترن بزمـان يحتمل الحال والاستقبال"[1] ، وهي من الأفعال الـتي تـأتي على الأوزان التالية :[تفعل –يفعل – أفعل] وهي أفعال تـدلّ على أحـداثا إمّا تقع في الحاضر أو في المستقبل القريب أو البعيد ، وهو ما يظهـره المقطع الآتي :

" كأنّني قد متُّ قبل "الآن"

أعرف هذه الرؤيا ،وأعرف أنّني

أمضي إلى ما لست أعرف. ربما

مازلت حيّا في مكان ما ، وأعرف

ما أريد

سأصير يوما ما أريد " [2]

استعمل الشاعر في هذا المقطع فعل المضارع الذي جاء على وزن "أَفْعَل" ،وهذه الأفعال :[أعـرف ، أمضي ، أريد ، أصـير] تـدلّ على زمن الحاضر الـذي طغى على معظم القصـيدة ، ممّا زادها حركـةً ونشـاطًا ، حيث جاءت على هـذا الـوزن لأنّ الشـاعر هنا يتكلم عن نفسه والقصـيدة تنطق بضـمير المتكلم ، و اسـتخدام الشـاعر للفعل المضـارع بكـثرة في هذه القصيدة لأنه يريد أن يعبّر عن حدث يعايشه في حاضــره وتوقعه لما سيقع له في المستقبل.

ج- بنية أفعال الأمر :

---

(1) مصطفى الغلاييني ،جامع الدروس العربية ، ص 29.
(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة ، ص ص 443، 444.

فعل الأّمر هو " مادل على طلب وقوع الفعل من الفاعل المخاطب بغير لام الأمر "[1]

ومن أفعال الأمر الـتي جـاءت في القصـيدة :[خـذي ،كنْ ، هـاتْ ، خـذء ، اتركنا ..الخ]

يقول الشاعر:

"هذا هو اسمك، فاحفظ اسمك جيدا

لا تختلف معه على حرف

ولا تعبأ برايات القبائل

كن صديقا لإسمك الأفقي

جرّبه مع الأحياء والموتى

ودرّبه على النّطق الصّحيح برفقة الغرباء

واكتبه على إحدى صخور الكهف " [2]

من أفعال الأمر التي جاءت على وزن "افعل" في هذا المقطع : [احفظ ،جربه ، درّبه اكتبه] وكــان حضــورها في القصــيدة نــادرًا مقارنة بالأفعال المضارعة التي طغت على جل القصيدة لأنّ الشاعر يتحدث عن حدث يعايشه وقلّ ما يخاطب أحداً آخراً .

3-2-1 بنية الأسماء :

يعرّف الاسم على أنّه كلمة تدل على شيء جامد ، وهي ذات ثلاثة أصــول: أصل ثلاثي، أصل ربــاعي، أصل خماسي ، وأكثرها اســتعمالًا هي الأسماء الثلاثية [1].

(1) مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية ، ص 30.
(2) محمود درويش ،الأعمال الجديدة الكاملة ، ص ص447 ،448.
(1) ينظر: خالد محمد عيّال سليمان ، أثر المحتسب في الدراسات الصرفية ،ط1 ،مكتبة الحامد ،عمّان، 2010 ، ص 27.
(2) مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية ، ص173.

غلبت على القصيدة الأسماء وتنوعت من ثلاثية ورباعية وخماسية .

أ/الأسماء الثلاثية : هي ما كانت حروفها الأصلية ثلاثة ،وهي تـأتي على الأوزان التالية ":[فَعْلٌ، فَعَلٌ ، فَعِلٌ، فَعُلٌ، فِعْلٌ، فِعَلٌ، فِعِلٌ، فُعْـلٌ، فَعَـلٌ، فُعُلٌ] (2) ،ومن أمثلة ذلك في القصيدة

[فَلَك ، بَحْر ، عَــدْل ،أَرْض ، سَــيْف ، مَطَر ، كَهْف ، جَبَل ، ذَهَب ، شعْر ، نَهْر،..إلخ].

ب- الأسماء الرّباعية : هي ما كانت حروفها الأصـلية أربعة ،ومن أمثلة ذلك في القصـيدة [رسـول ، رمـاد ،بريد ، حـوار ، طـائر ، جنـاح يبـاب ، كتاب، نبيذ ، سماء ، شعاع ، عابر ، رغيف ، رصيف ،....إلخ].

ج- الأسماء الخماسية : هي ما كـانت حروفها الأصــلية خمسة و أمثلة ذلك في القصـيدة [بصـيرة ، عبـارة ، مقـبرة ، هيـدغر ، غمامة ، حمامـة، عاطفة ، قيامة ، مدينة].

يقول الشاعر :

" رأيت ريني شار
يجلس مع هيدغر
على بعد مترين منّي،
رأيتهما يشربان النّبيذ
ولا يبحثان عن الشّعر
كان الحوار شعاعًا
وكان غذ عابر ينتظر "[1]

من الملاحظ أنّ الشاعر نوّع في استعماله للأفعال الماضية والمضــارعة ، كما نــوّع في اســتخدامه للأســماء الثلاثية والرّباعية ، ومن خلال دراستنا للجدارية يتّضح لنا أنّ الماضي لا حضور له في القصــيدة إلاّ قليلاً ، وبهــذا يحــاول الشــاعر إلغــاءه من حاضــره ليحــلّ محلّه الحاضر

(1) محمود درويش ،الأعمال الجديدة الكاملة ، ص 462.

والمســتقبل ، ويــأتي المســتقبل في نسق القصــيدة ليحمل اللفظة من حاضـرها إلى الآتي اليـائس المضـطرب ، لـذلك تتفـوق إشـارات الحاضر على إشـارات الماضي ، ويجعل منها قاعـدة يرتكز عليها ،فـالنص مملـوء بالحركة من خلال إشــارات الــزمن ، وذلك من خلال اســتعماله للأفعــال المضـــارعة بكــثرة مقارنة بأفعــال الماضي ، فهو في حركة وســكون ، واتجـــاه النص من الحركة إلى السّــكون يعــود إلى غلبة الأســماء على القصيدة ، فالحركة تنبع من قلب السّكون لأنّها تتحوّل من حـال إلى حـال .

3-2 المستوى النحوي :

ترتبط الدراسة النحوية بالشكل لا المضمون ،فالعلاقات النحوية تأخذ موقعًا معينا في الجملة حسب ما تقتضيه قــوانين اللغة ، فلكل كلمة وظيفة نحوية وذلك من خلال موقعها في الجملة ، والدارس البــنيوي يهتم بدراسة الوظائف والأدوار التي تقوم بها الوحدات اللغوية داخل بنية النص .

3-2-1 النظام التركيبي للقصيدة :

أ- نظام الجملة الاسـمية : الجملة الاسـمية هي "ما كـانت مؤلفة من مبتدأ أو خبر" [1] ومن الجمل الاسمية التي جاءت في القصيدة نذكر:

- "خضراء أرض قصيدتي خضراء " [2]

-"أنا الغريب بكل ما أوتيت من لغتي" [3]

ب – نظـــام الجملة الفعلية : الجملة الفعلية هي : "ما تـــألفت من الفعل والفاعل أو الفعل ونائب الفاعل ، أو الفعل الناقص واسمه وخــبره " [4] ومن أمثلة الجملة الفعلية في القصيدة :

_ "يأخذي الجمال إلى الجميل" [1]

---

(1) مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، ص 579.
(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ص 473 .
(3) المصدر نفسه ، ص 454.
(4) مصطفى الغلاييني ، المرجع السابق ، ص 579.
(1) محمود درويش ،الأعمال الجديدة الكاملة ،ص 468.

- "رأيت طبيبي الفرنسي يفتح زنزانتي "[2]

من خلال الدراسة النحوية للقصيدة لاحظنا غلبت الجملة الفعلية على الجملة الاســـمية، فـــالأولى تتكـــون من فعل وفاعل في أغلبية تشــكيلاتها تســتمد نظامها من الفعل وما ينقله من زمنية وحركية تقابلها تشكيلات اسـمية مكونة من مبتـدأ وخـبر تسـتمد نظامها من الاسم ، وقد تضـافرت الأسـماء والأفعـال في اتسـاق وتناسق مثـير من أجل البلـوغ بالنص إلى أقصى درجات الاتساق.

تبنى القصيدة العربية على عنصر لغوي أساسي هو البنية الفعلية ، فالجملة العربية تبتدئ بالفعل [3]

ويدخل في تركيب البنية النصية جمل نحوية تتنوّع بين جمل اسمية وفعلية ترتكز على مسندو ومسند إليه ، وقد تخضع هذه الجمل إلى إعادة الــترتيب ، كما قد تــدخل عليها عناصر أخــرى مثل أدوات الاســتفهام و حروف الجرّ والنصب.

3-2-2 الجملة الاسمية :

تأخذ الجملة الاسمية أشكالا مختلفة نذكر منها:

أ- **الشكل : مبتدأ + خبر (مسند ، مسند إليه)** [1] :

يتكون هذا النمط من ركنين أساسيين للجملة هما المبتدأ أو الخبر ، وماهو ملاحظ أنّ درويش لم يعتمد كثيرا في بناء قصيدته على هذا النمط من التركيب ومنها قوله:

"أنت حقيقتي وأنا سؤالك " [2]

إذ يؤكد لنا حقيقة في جملة بسيطة مركبة من مبتدأ "أنت " وخبر "حقيقتي "

---

[2] المصدر نفسه، ص 461.

[3] ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتجية التناص) ، ط1 ، بيروت ، 1985 ،ص 69.

(1) ينظر : إيمان جربوعة ، قصيدة " مديح الظل العالي " لمحمود درويش دراسة دلالية ، ص 107.

(2) محمود درويش ، الأعمال الجديدة الكاملة ،ص471.

ب-الشكل الثاني : مبتدأ +خبر +متمم [3]:

مثال ذلك قول الشاعر:

"الغريب أخ الغريب"[4]

كرّر الشاعر كلمة الغريب التي جاءت كمتتم للجملة الاسمية المبتدأ والخبر الذي جاء نكرة بغية تأكيد المعنى ، ومن ذلك قوله أيضا:

"خضراء أرض قصيدتي خضراء"[5]

تكرار كلمة خضراء جاءت كمتمم للجملة ولتأكيد المعـنى ، وتأكيـد علاقـــة القصـــيدة بـــالأرض من خلال خضـــراء الـــتي يقصـــد بهـــا الأرض الفلسطينية.

ج/الشكل الثالث:مبتدأ +متمم+ خبر[1]:

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

"وللكلمات وهي بعيدة أرض تجاور

كوكباً أعلى ،وللكلمات وهي قريبة

المنفى. ولايكفي الكتاب لكي أقول "[2]

فصل درويش بين المسند والمسند إليه (الأرض،المنفى) بمتم تمثل في جملة "وهي بعيدة" "وهي قريبة"،وهـو بـذلك يؤكـد أنّ للكلمـة قـوة ، وكلّما كانت بعيدة كانت صرختها أبلغ.

د/الشكل الرّابع:الجملة الاسمية المنسوخة[3]:

وهي الجمل التي تتصدّرها نواسخ (كان وأخواتها ، إنّ وأخواتها)، مثل قوله:

---

(3) ينظر : إيمان جربوعة ،المرجع السابق ،ص109.
(4) محمود درويش ، المصدر السابق ،ص448.
(5) المصدر نفسه ،ص473.
(1) ينظر : إيمان جربوعة ، قصـيدة " مـديح الظل العـالي " لمحمـود درويش دراسة دلالية ، ص 110.
(2) محمود درويش ، الأعمال الجديدة الكاملة ،ص ص 454،455 .
(3) ينظر : إيمان جربوعة ، المرجع السابق ،ص 111.

"لا شمس ولاقمر عليّ"[4]

وفي مثال آخر :

لا الرّحلة ابتدأت ، ولا الدّرب انتهى"[5]

جاءت هذه الجملة الاسمية منفية بأداة النفي "لا"، فالشاعر هنا ينفي بداية الرحلة وينفي انتهاء الدرب ، فهـو يجـد نفسـه في دوامـة لا بدايـة لا مخرج لها لأن الأمل مفقود.

لذلك يمكن القول أنّ استعمال للجملة الاسمية كان قليلا ، ولعلّ ذلك يرجع إلى دلالتها على الثبوت والصمت وعدم الحركة ، والمقصود هنا ذلك السّـكون الـذي سـاد الشـاعر في حياتـه والمتمثـل في "المـوت" و عـدم تحرّكه لنجدة لغته من الضياع والانحراف.

3-2-3 الجملة الفعلية :

استخدم درويش في قصيدته جملاً فعلية ، بغرض نقل أحداث ، وقد تنوّعت هذه الجمل وبرزت في أشكال متعدّدة تمثلت فيما يلي:

1-الشكل الاول : فعل +فاعل

ومن استعمالات درويش لهذا النّوع من الجمل في القصيدة نذكر :

"يضيق الشكل ، يتسع الكلام أفيض "[1]

استعمل درويش في هذا السطر جملة فعلية تكوّنت من :(فعل +فاعـل) فقد اسـتعمل الفعل اللازم وهو الفعل المضـارع "يضـيق" الـذي لا يحتـاج إلى متمّم أو مكمّل له ، وإنّما يكتفي بفاعل لبلوغ المعنى ،إلاّ أنّ اعتماده على هذا النمط في البناء التركيبي للقصيدة كان قليلا .

ب- الشكل الثاني :فعل +فاعل +مفعول به :

ومن أمثلة استعمال هذا الشكل في القصيدة ، قول الشاعر:

---

4) محمود درويش ، المصدر السابق ،ص469.

5) المصدر نفسه ،ص448.

1) محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة ،ص 455.

"أخذ الرّعاة حكايتي وتوغلوا في العشب فوق مفاتن " [1]

استعمل درويش في هذا النمط جملة فعلية تكونت من ثلاثة أركان: فعل +فاعل + مفعـول به ، حيث اسـتعمل الفعل "أخذ " وهو فعل متعد لا يكتفي بفاعل فقط بل يحتـاج إلى مفعـول به ليكتمل معنـاه ، وتعـدّدت اســـتعمالات درويش لهـــذا النمط من الجملة ومن أمثلة ذلك أيضا قوله :"[رأيت طبيبي] [2] فالفعل رأيت فعـل معتـدي يسـتلزم فعلاً ومفعـولا بـه ليكتمل المعنى ، والفاعل هنا ضمير مسـتتر تقـديره أنا والمفعـول به هو كلمة "طبيبي "

ج- الشكل الثالث :الجملة الفعلية المنفية:

من أوجه استعمال محمود درويش لهذا النمط في القصيدة قوله :

"لم تشارك في تدابير الآلهات اللّواتي كنّ يبدأن النشيد

بسحرهن وكيدهن . وكنّ يحملن المكان على قرون

الوعل من زمن المكان لزمان آخر " [3]

استخدم درويش في هذا النمط جملة فعلية سُبقت بأداة من أدوات النّصب وهي " لم "، فالشاعر ينفي تدابيره في الآلهات لأنّه ليس لهم أيّ سلطة في تقرير المستقبل .

د- الشكل الرابع : الجملة الفعلية الطّلبية :

ومن استعمالات درويش لهذا النّوع من الجمل الفعلية في القصيدة قوله :

" جربه مع الأحياء والموتى

ودرّبه على النطق الصحيح برفقة الغرباء

---

(1) محمود درويش ، الأعمال الجديدة الكاملة ،ص 466.
(2) المصدر نفسه ، ص461.
(3) المصدر نفسه، ص471.

وأكتبه على إحدى صخور الكهف " [1]

استعمل درويش أسلوب الأمر في السطر الأوّل والثاني والثالث من المقطع ، من خلال قوله (جرّبه ،درّبه ، اكتبه) ، وهي كلّها أفعـــــال أمر تُلزم المخاطب بحدوث الفعل .

نـــوّع درويش في هـــذا النمط الجملي باستعماله إلى جانب أســـلوب الأمر أسلوب النهي وهذا ما ورد في قوله :

" لا تختلف معه على حرف

ولا تعبأ برايات القبائل " [2].

اعتمد محمود درويش في هذين السطرين على أسلوب النهي من خلال استعماله لأداة النهي "لام الأمر " لينهي المخاطب عن فعل أمر ما، لكن هذا النّوع من العمل ظهر في قصيدته قليلا إلى حد ما .

بعد هذه الدراسة النحوية والصرفية لهذه القصيدة يتضح لنا أنّ شاعرنا قد نوّع في استعماله للأسـماء والأفعـال ، والتنسـيق بينهما لتوليد تراكيب نحوية تساهم في بناء القصـيدة الدرويشـية ، وقد تنـوعت أنمـاط الجمل من فعلية واسـمية وامرية سـاهمت بشـكل كبـير في اتسـاق بنية القصيدة وتضافرها .

---

(1) محمود درويش ، الأعمال الجديدة الكاملة ،ص ص447، 448 .
(2) المصدر نفسه ،ص 447.

4/ المستوى المعجمي :

تنوّعت المعاجم التي استعملها درويش في نظم قصيدته من معجم ديني ومعجم طبيعي وغيرها من المعاجم الأخرى التي سنفصّل في ذكرها فيما يلي:

4- 1المعجم الديني :

احتوت قصيدة الجدارية على ألفاظ دينية عديدة تمثلت في (الله ، الرسـول ، الأنبيـاء ، الـوحي ، الرسـالة ، الصـلوات ، النـبى ، المـدائح ، الشـيطان ، القيامة ، الأبدية البيضـاء ، ملاك حـارس ،الآلهة ، كلام الله ، المسيح ، الفجر ، الحج ، الملائكة ، الزهد ،الخلود ....الخ .

يقول الشاعر :

"الأرض عيد الخاسرين ونحن منهم.

نحن من أثر النشيد الملحمي على المكان، كريشة النسر

العجوز خيامنا في الريح كنّا طيبين وزاهدين بلا تعاليم

المسيح ولم نكن أقوى من الأعشاب إلاّ في ختام

الصيف" [1].

يعدّ هذا الحقل من أهمّ الحقول المعجمية ، حيث ضمّ العديد من الكلمات التي يتّسم بها شعر محمود درويش ،خاصـة رمـز المسـيح الـذي يُجسد الواقع المؤلم الذي يمرّ به ،فهو رمز للمعاناة والألم.

4-2 معجم الطبيعة :

---

(1) محمود درويش ،الأعمال الجديدة الكاملة ،ص ص 470، 471.

يضمّ هذا المعجم مفردات تدلّ على عنصر الطبيعة الجامدة التي وظّفها الشّاعر من بينها: (الجبل ،العشبة، الليل، التل، عوسجة، صخور، حجارة اليباب، المطر، الريح، الصيف، الساحل ، بحيرة ...الخ . يقول الشاعر:

"وكل شيء أبيض

البحر المعلق فوق سقف غمامة

بيضاء ولا شيء أبيض في

سماء المطلق البيضاء ،ولم

أكن ،فأنا وحيد في نواحي هذه

الأبدية البيضاء ،جئت قبيل ميعادي " [1]

تعد لفظة البحر من أكثر الألفاظ التي استعملها درويش في جلّ أعماله الشعرية ، فهي تحمل في ثنايا حروفها دلالات عميقة ، فالبحر بالنسبة لدرويش يبرز من خلال بعده الفني وميوله لهذه الكلمة ، وربّما لموقعه الجغرافي في فلسطين .

4-3 معجم الكَون :

من الألفـــاظ الدّالة على هذا المعجم في القصيدة النموذج نــــذكر (الشمس ، القمر ، الكوكب ، الأرض ، الفلك ، النجم ، السماء ..... الخ) ، يقول الشاعر :

"خضراء أرض قصيدتي خضراء عالية

تطلّ عليّا من بطحاء هاويتي

غريب أنت في معناك . يكفي أن

تكون هناك وحدك كي تصير

قبيلة " [1]

مثلت الأرض بالنسبة لدرويش بعدًا فنيًا وجماليًا في أشعاره ، فأصـــــــبحت تحمل كلمة الأرض في طياتها دلالات مختلفة تمثلت في

---

(1) محمود درويش ،الأعمال الجديدة الكاملة ، ص 448.
(1) محمود درويش ، الأعمال الجديدة الكاملة ، ص ص453،454.

(الوطن ،الأم، الحبيبة ،الإنسان، المكان ، الـتراب ، الحلم ...الخ) ،فعلاقة الشّاعر بالأرض علاقة أخذ وعطاء .

4-4 معجم الموت :

ضمّ هذا المعجم ألفاظا دلّت على الموت منها :(الانتحاب ،الكفن ، الموت ، العدم اللّاوجـود ، الأبدية البيضـاء ،البيـاض ، المـوتى ، الـذكرى ، الرحيل ، القتل ، السفك ، ملاك حارس ، المقبرة ...الخ) ، يقول الشاعر :

"رأيت رفاقي الثلاثة ينتحبون

وهم

يخيطون لي كفنًا

بخيوط الذّهب " [2]

استعمل الشاعر في هذا المقطع ألفاظ صريحة تدلّ على المـوت تمثلت في :(ينتحبون ،كفن) ، وكأنّ الشّاعر فاقد للأمل .

4-5 معجم الإنسان :

اشتملت القصيدة على ألفاظ دالة على معجم الإنسان ، وقد شمل ذلك جلّ القصيدة وفي هذا يقول الشاعر :

"رأيت رني شار

يجلس مع هيدغر

على بعد مترين منّي "[1]

استلهم الشّاعر شخصيات مختلفة لها صيْتها في السّاحة الأدبية والفنية والاجتماعيـة، ومن هـذه الشخصـيات تلك الـتي أوردها في هـذا

---

(2) المصدر نفسه، ص 463.
(1) محمود درويش ، الأعمال الجديدة الكاملة ، ص 462.

المقطع (هيـدغر ، رني شـار) بحيث تعـالقت شخصـية الشّـاعر مع هـذه الشخصيات في تصوير فني بديع .

4-6 معجم المكان :

من الألفـــــــاظ الدالة على معجم المكان التي وردت في القصـــــــيدة نـذكر: (بطحـاء ، دمشق ، السـاحل السـوري ، الحجـاز الزنزانة ، القبيلة ،المنفى ،الصــحراء، المقــبرة ،الممالك ، غابة ، مدينة ... الخ) ، يقــول الشاعر

" السيف المعلّق في حزام الفجر، والصحراء تنقص

بالأغاني أو تزيد "[1]

استخدم درويش لفظه الصحراء وانحرف بهذه الكلمة عن سياقها المعجمي ليرمز بها إلى إسرائيل التي تحاول أن تسلب وطنه فلسطين .

كثيرة هي المعاجم الموظّفة في أشعار محمود درويش لاسيما في هذه القصيدة ، وتنوع المعاجم يضـفي على القصـيدة جمـالًا فنيا وتناسـقًا نصيًا .

5/المستوى الدلالي:

(1) محمود درويش، الأعمال الجيدة الكاملة ، ص 465.

المســتوى الــدلالي يمثل جــزاءً من الدراسة البنيوية ، وقد مثلت "جدارية محمـــود درويش" حـــدثا مهمّا في حياته ، فحملت دلالة عميقة صور فيها الشاعر تجربته القاسية مع الموت .

يحمل النص في ثناياه كلمات خاصة بأنساق التشكيل ، بحيث تحمل هذه الكلمات ايحاءات تتجلى من خلالها معاني القصيدة ، وهي بذلك تتخذ صــورا مختلفة في شــكل ثنائيــات تتناسق فيما بينها لتصــور لنا الصــورة الكلية ، وقد مثل الصراع عنصرًا أساسيا في القصيدة، جاء في حديثه عن "الموت" ، ومن خلال مواجهته للصعاب التي عان منها الشاعر سواء أثناء مرضه أو في الماضي أو في المنفى ، مما جعله في صــراع نفسي ، وقد تولّد عن هذا الموضوع ثنائيات منها:

5-1 ثنائية :الصراع/ الموت

يقول الشاعر :

"ولم أجد موتا لأقتنص الحياة

ولم أجد صوتًا لأصرخ: أيّها

الزّمن السّريع !خطفتني مما تقول!

لي الحروف الغامضات

الواقعي هو الخيالي الأكيد " [1]

ويقول أيضا :

"تنحل العناصر والمشاعر. لا

أرى جسدي هناك ولا أحسّ

بعنفوان الموت ، أو بحياتي الأولى .

كأنّي لست مني .من انا ؟ أأنا

الفقيد أم الوليد "[1]

---

(1) محمود درويش ،الأعمال الجديدة الكاملة ، ص 458.

(1) محمود درويش ، الأعمال الجديدة الكاملة، ص ص 459. 460.

تولّد الصراع في هذين المقطعين من خلال تساؤل الشاعر الذي جعله في حيرة من أمره، ويتضح ذلك من خلال قوله: (من أنا ، أأنا الفقيد أم الوليد) ،هذه الثنائية الضدّية بين (الفقيد والوليد) التي تمثل الموت والحياة جعلت الشاعر في صراع نفسي داخلي، كما تظهر في المقطع الأول من خلال قوله: (الواقعي هو الخيالي الأكيد) هذه الثنائية مكّنته من رؤية واقعه من خلال مخيّلته ، وجعل الواقع والخيال يرمزان إلى نفس الشيء وهو الخيال.

2-5 ثنائية الصّراع /الغربة :

يقول الشاعر :

وأنا الغريب بكلّ ما أوتيت من

لغتي، ولو أخضعت عاطفتي بحرف

الضاء ، تخضعني بحرف الياء عاطفتي

وللكلمات وهي بعيدة أرض تجاور

كوكبا أعلى، وللكلمات وهي قريبة

منفى، ولا يكفي الكتاب لكي أقول:

وجدت نفسي حاضرا ملئ الغياب

وكلّما فتّشت عن نفسي وجدت

الآخرين، وكلما فتّشت عنهم لم

أجد فيهم سوى نفسي الغريبة

هل أنا الفرد الحشود " [1].

دخل الشاعر في هذا المقطع في صراع مع نفسه بسبب الغربة التي عاشها ، وهنا يقصد الشاعر الغربة النفسية التي شعر بها بسبب

---

(1) محمود درويش ،الأعمال الجديدة الكاملة، ص ص 454، 455.

المرض الذي أُلحق به وجعله يبتعد عن الكاتبة التي كـانت تمثل له الأرض الممكنة الوحيدة التي بقيت له ، لذلك سيّطر هذا الصّراع على حياته .

ساهمت هذه الثنائيات الــتي وظّفها الشاعر في قصيدته في إحــداث تماسك وتعالق في البنية النصية ، وتعالق هذه الثنائيـات سـاهم في إثـراء البنية الدلالية وإعطائها بعدًا جماليا فنيا .

بعد تطرقنا لدراسة أهم المستويات لقصيدة "الجدراية" ،اتّضح لنا أنّ بنية القصـــيدة الدرويشـــية قد حققت نوعًا من التّماسك والتناسق النصي ، مما جعل هذه القصيدة جملة واحدة كبيرة اسـتطاع الشـاعر من خلالها أن يبلغ ذروة الإبـــداع بإعطائه بعـــدًا فنيا وجماليا ، وذلك من خلال خرق اللغة العادية واختيار كلمات تتناسب مع صـوته الـداخلي ليخلق جـوًا من التـأثير والاسـتمتاع ، وبهـذا تكـون القصـيدة قد شـكلت بنية نصـية متكاملة ومتناسقة .

خاتمة

في نهاية هذه الدّراسة توصّلنا إلى أهمّ النتائج التي ينبغي لكل باحث أن يتعرف عليها، وقد سلطنا الضوء على أهمّ حركة نقدية صـاحبت القـرن العشـرين هي "البنيويـة" الـتي انبثقت من خلالها جـلّ المنـاهج الأخرى وقد سعينا في هذه الدّراسة إلى:

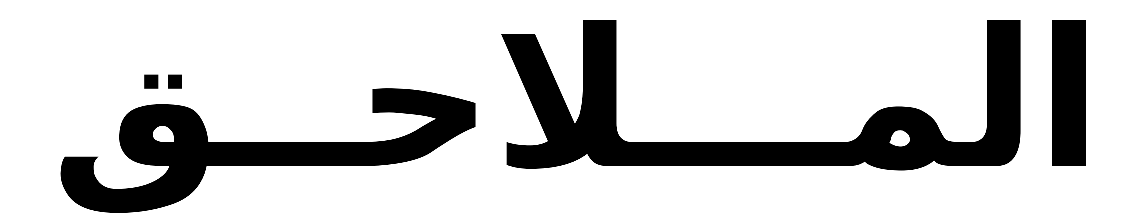
- إبـراز أعلام الفكر البـنيوي وأهمّ ما جـاءوا به من مفـاهيم وإجـراءات صـاغوها بشـكل منهجي لتمثّل في الأخـير منهجًا نقـديا تحلّل بمقتضـاه النّصوص الشعرية والنثرية.

-الإشـارة إلى هـذه الحركة النقدية المتمثلة في "البنيويـة" الـتي أحـدثت ثورة في السّاحة النقدية انبثقت على أثرها مدارس عديدة.

-التّعرف على أهمّ مبدأ عند البـنيويين والـتي جعلت من مقولة "النص ولا خارج النص" شعارا لها معتبرة أنّ اللّغة وسيلة لبلوغ الحقيقة.

-تطـبيق المنهج البـنيوي على النّص الشّـعري "جدارية محمـود درويش"،وذلك من خلال تتبّع الآليـات الـتي يعتمـدها المحلّل البـنيوي في دراسـته لأي نصّ أدبي ، لـذلك جعلنا منها أنموذجا لتطـبيق هـذا المنهج عليها.

فتوصلنا في الأخير إلى أنّ هذا النّص الشّعري وحدة كاملة متكاملة ، لأنّ النّص بالنّســبة للبنيوية جملة كبــيرة ، لــذلك كــانت بنية القصــيدة الدّرويشــية متناســقة الأجــزاء ، واتضح لنا ذلك من خلال تعــالق العناصر ووظائفها المكوّنة لبنيتها التي يحفظ لها وحدتها وتماسكها البنيوي.



الملحق (1) نبذة تاريخية عن محمود درويش:

ولد محمود درويش عام 1941م ، هو شاعر فلسطيني يعدّ من أبـرز شـعراء المقاومة الفلسـطينية، ولد في قرية الـبروة الـتي تقع قريبا من عكا ، لجأ مع أهله إلى لبنان، وهو في السابعة من عمره بعد أن احتل اليهود قريته عام 1948 م ، وبعد عام عاد إلى فلسطين وسكن في قرية تسـمى "دير الأسـد" لاجئا في بلاده ، أحبّ القـراءة والرّسم منذ صـغره ، وعمل فيما بعد مدرسًا ، دخل السّجون الإسرائيلية أكثر من مرّة مما أدى إلى نفيه خـــــارج وطنه ،تنقّل الشّـــــاعر بين العواصم العربية والأجنبية واستقر به المقام أخيرا في بيروت التي لم يتركها إلاّ في أعقاب الإجتياح الإسرائيلي لها عام 1982 م[1].

انضم درويش إلى الحزب الشيوعي في فترة من الزّمن ، وعمل في جريدته "الإتحاد" ومجلته "الجديد" العبريتين ، فكتب فيها أبحاثا نقدية ، وبعد اسـتقراره في بـيروت 1982م انتخب عضـوًا عاما لاتحـاد الكتّـاب الفلسـطيني 1982م ، كما عيّن نـائب رئيس مركز الأبحـاث الفلسـطينية أثناء الحرب الأهلية اللبنانية ، وفي عام 1988م نال منصب رئيس الإتحاد لهذا المركز [2].

اهتم محمود درويش بالشّعر العربي قديمه وحديثه ، فتأثر بالشّعراء العــرب القــدامى والشّــعراء الغــرب من خلال انفتاحه على الثقافــات المختلفة والحضــارات العالمية عن طريق تجوله من مدينة إلى أخــرى ، وقد صوّر تجربته الشّعرية ومعانات وطنه فلسطين من الاحتلال .

تنوعت أعمال محمود درويش من أعمال شّعرية ونثرية فكان له شعر كثير ومن دواوينه "عصافير بلا أجنحة" 1960م ، و"أوراق الزيتــون"

(1) ينظر: محمود درويش ، الأعمال الكاملة مختارات ، ص 4.
(2) ينظر: نسيب نشاوي ، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشّعر العربي المعاصر الإتباعية - الرومانسية –الواقعية- الرمزية ، د ط ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ،1984،ص 39.

1964م، و"عاشق من فلسطين" 1966م، "ويوميـات جـرج فلسـطيني" و"اخر الليــل" 1967، و"جيبــتي تنهض من نومها "و"الكتابة على ضــوء البندقيــة"، وقد جمعت هــذه الاعمــال كلها في ديــوان محمــود درويش ونشرتها دار العودة بيروت عام 1971م [1] .

بالإضــــافة إلى تلك الأعمال السابقة لمحمود درويش ،هناك أعمــــال شــعرية اخــرى مثلت مرحلة جديــدة من كتاباته في الشــعر، وتمثلت في ديوان "احبك و لا احبـك" : محاولة رقم 7، "تلك صـورتها" و"هـذا انتحـار عاشق "وديوان "أعراس" ، "لماذا تركت الحصان وحيدا" وديوان "حصــار لمدائح البحر" ، "أغنية ....هي أغنية" [2] .

أمّا فيما يخصّ أعماله النثرية ، فقد تمثلت: "في شيء عن الوطن" و"وداعا أيتها الحرب" و"يوميات الحـزن العـادي 76"، و"ذاكـرة للنسـيان 87" وغيرها [3].

الملحق (2) القصيدة

هذا هو اسمك /
قالتِ امرأة ،
وغابتْ في الممرِّ اللولبيِّ"
أري السماء هناكَ في متناولِ الأيدي .
ويحملني جناح حمامة بيضاء صوْب
طفولة أخري . ولم أحلمْ بأني
كنت أحلم . كلُّ شيء واقعيٌّ . كنْت
أعلم أنني ألْقي بنفسي جانبا....

---

(1) ينظر: نسيب نشاوي ،مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر الإتباعية – الرمنسية-الواقعية-الرمزية ، ص 439.

(2) ينظر: محمود درويش ، الأعمال الكاملة مختارات ، ص 5.

(3) ينظر: مجموعة من الكتّاب ، محمود درويش المختلف الحقيقي دراسات وشهادات ، ص15.

*   *   *

وأطير . سوف أكون ما سأصير في
الفلك الأخيرِ ، وكلُّ شيء أبيض ،
البحر المعلَّق فوق سقف غمامةٍ
بيضاء . واللّا شيء أبيض في
سماء المطْلق البيضاءِ . كنْت ، ولم
أكنْ . فأنا وحيد في نواحي هذه
الأبدية البيضاء ، جئت قبيْل ميعادي
فلم يظْهرْ ملاك واحد ليقول لي :
)) ماذا فعلت ، هناك ، في الدنيا((؟

*   *   *

لاشيء يوجِعني علي باب القيامةِ .
لا الزمان ولا العواطف . لا
أحِسٌ بخفة الأشياء أو ثِقلِ
الهواجس . لم أجد أحدا لأسأل :
أين ((أيْني)) الآن ؟ أين مدينة
الموتي ، وأين أنا ؟ فلا عدم
هنا في اللا هنا... في اللازمان ،
ولا وجود

*   *   *

وكأنني قد متٌ قبل الآن....
أعرف هذه الرؤيا ، وأعرف أنني
أمضي إلي ما لسْت أعرف . ربٌما
ما زلت حيٌا في مكانٍ ما، وأعرفـ
ما أريد...
سأصير يوما ما أريد

*   *   *

سأَصير يوماً كرمةً ،

فَلْيَعْتَصِرني الصيفُ من الآن ،

وليشربْ نبيذي العابرون على

ثُرَيَّات المكان السُكَّريِّ !

أَنا الرسالةُ والرسولُ

أَنا العناوينُ الصغيرةُ والبريدُ

*   *   *

سأَصير يوماً ما أُريدُ

هذا هُوَ اسمُكَ /

، قالتِ امرأةٌ

وغابتْ في مَمَرِّ بياضها .

هذا هُوَ اسمُكَ ، فاحفظِ اسْمَكَ جَيِّداً !

لا تختلفْ مَعَهُ على حَرْفٍ

، ولا تَعْبَأْ براياتِ القبائلِ

كُنْ صديقاً لاسمك الأُفُقِيِّ

جَرِّبْهُ مع الأحياء والموتى

ودَرِّبْهُ على النُطْق الصحيح برفقة الغرباء

، واكتُبْهُ على إحدى صُخُور الكهف

يااسمي : سوف تكبَرُ حين أَكبَرُ

سوف تحمِلُني وأَحملُكَ

* * *

الغريبُ أَخُ الغريب

سنأخُذُ الأُنثى بحرف العِلَّة المنذور للنايات

يا اسمي: أَين نحن الآن ؟

قل : ما الآن ، ما الغَدُ ؟

ما الزمانُ وما المكانُ

وما القديمُ وما الجديدُ ؟

سنكون يوماً ما نريدُ..

لا الرحلةُ ابتدأتْ ، ولا الدربُ انتهى

* * *

وخُذي القصيدةَ إن أَردتِ

فليس لي فيها سواكِ

خُذي ((أَنا)) كِ ، سأُكْملُ المنفى

بما تركَتْ يداكِ من الرسائل لليمامِ

*   *   *

من أَيِّ ريح جئتِ ؟

قولي ما اسمُ جُرْحِكِ أَعرفِ

الطُرُقَ التي سنضيع فيها مَرّتيْنِ !

وكُلُّ نَبْضٍ فيكِ يُوجعُني ، ويُرْجِعُني

إلى زَمَنٍ خرافيّ . ويوجعني دمي

والملحُ يوجعني ... ويوجعني الوريدُ

*   *   *

في الجرّة المكسورةِ انتحبتْ نساءُ

الساحلِ السوريّ من طول المسافةِ ،

واحترقْنَ بشمس آبَ ، رأيتُهنَّ على

طريق النبع قبل ولادتي . وسمعتُ

صَوْتَ الماء في الفخّار يبكيهنّ :

عُدْنَ إلى السحابة يرجعِ الزَمَنُ الرغيدُ

*   *   *

خضراءُ ، أَرضُ قصيدتي خضراءُ عاليةٌ...

تُطِلُّ عليَّ من بطحاء هاويتي ...

غريبٌ أَنتَ في معناك . يكفي أَن

تكون هناك ، وحدك ، كي تصيرَ

قبيلةً...

*   *   *

وأَنا الغريب بكُلِّ ما أُوتيتُ من

لُغَتي . ولو أخضعتُ عاطفتي بحرف

الضاد ، تخضعني بحرف الياء عاطفتي ،

وللكلمات وَهيَ بعيدةٌ أَرضٌ تُجاوِرُ

كوكباً أَعلى . وللكلمات وَهيَ قريبةٌ

منفى . ولا يكفي الكتابُ لكي أَقول :

وجدتُ نفسي حاضراً مِلْءَ الغياب .

وكُلَّما فَتَّشْتُ عن نفسي وجدتُ

الآخرين . وكُلَّما فتَّشْتُ عَنْهُمْ لم

أَجد فيهم سوى نَفسي الغريبةِ ،

هل أَنا الفَرْدُ الحُشُودُ ؟

* * *

يَضيقُ الشَّكْلُ ، يَتّسعُ الكلامُ ، أُفيضُ

عن حاجات مفردتي . وأَنْظُرُ نحو

* * *

وجلستُ خلف الباب أَنظُرُ :

هل أَنا هُوَ ؟

هذه لُغَتي ، وهذا الصوت وَخْزُ دمي

ولكن المؤلِّف آخَرٌ...

* * *

اكتُبْ تَكُنْ !

واقرأْ تَجِدْ !

وإذا أردْتَ القَوْلَ فافعلْ ، يَتَّحِدْ

ضدَّاكَ في المعنى ...

وباطِنُكَ الشفيفُ هُوَ القصيدُ

* * *

ولم أَجِدْ موتاً لأقْتَنِصَ الحياةَ .

ولم أَجِدْ صوتاً لأَصرخَ : أَيُّها

الزَمَنُ السريعُ ! خَطَفْتَني مما تقولُ

لي الحروفُ الغامضاتُ :

ألواقعيُّ هو الخياليُّ الأَكيدُ

*　　*　　*

وتنحلُّ العناصرُ والمشاعرُ . لا

أَرى جَسَدي هُنَاكَ ، ولا أُحسُّ

بعنفوان الموت ، أَو بحياتيَ الأُولى .

كأنِّي لَسْتُ منّي ، مَنْ أَنا ؟ أَأَنا

الفقيدُ أَم الوليدُ ؟

*　　*　　*

رأيتُ طبيبي الفرنسيَّ

يفتح زنزانتي

ويضربني بالعصا

يُعَاونُهُ اثنانِ من شُرْطة الضاحيةْ

*　　*　　*

رأيت شبابا مغاربة
يلعبون الكرةْ
ويرمونني بالحجارة : عدْ بالعبارةِ
واتركْ لنا أمٌنا
يا أبانا الذي أخطأ المقبرةْ !

*　　*　　*

رأيت «ريني شار »
يجلس مع «هيدغر»
علي بعْدِ مترين منٌي ،
رأيتهما يشربان النبيذ

*　　*　　*

ولا يبحثان عن الشعر
كان الحوار شعاعا
وكان غد عابر ينتظرْ

*   *   *

رأيت رفاقي الثلاثة ينتحبون
وهمْ
يخيطون لي كفنا
بخيوطِ الذٌهبْ

***

خضراء ، أرض قصيدتي خضراء . نهر واحد يكفي
لأهمس للفراشة : آهِ ، يا أختي ، ونهْر واحد يكفي

لإغواءِ الأساطير القديمة بالبقاء علي جناح الصٌقْر ، وهْو

يبدٌِل الراياتِ والقمم البعيدة ، حيث أنشأتِ الجيوش

ممالِكَ النسيان لي . لا شعْب أصْغر من قصيدته . ولكنٌ

السلاح يوسٌِع الكلمات للموتي وللأحياء فيها ،

والحروف تلمٌِع السيف المعلٌق في حزام الفجر ،

والصحراء تنقص بالأغاني ، أو تزيد

*   *   *

أخذ الرعاة حكايتي وتوغلوا في العشب فوق

مفاتن الأنقاض ، وانتصروا على النسيان بالأبواق

والسجع المشاع ، وأورثوني بحة الذكرى على حجر

الوداع ، ولم يعودوا...

*   *   *

لا شمْس ولا قمر عليٌ
تركت ظلٌِي عالقا بغصون عوْسجة
فخف بِي المكان
وطار بي روحي الشٌرود

*   *   *

أنا من يحدث نفسه

يابنت ما فعلت بك الاشواق؟

عن الريح تفصلنا وتحملنا كرائحة الخريف

*   *   *

الأرض عيد الخاسرين ونحن منهم

نحن من اثر النشيد الملحمي على المكان ، كريشةِ
النَّسر العجوز خيامنا في الريح . كُنا طيبين وزاهدين
بلا تعاليم المسيح . ولم نكُن أَقوى من الأعشابِ إلاّ في ختام
الصيف.....

* * *

أنت حقيقي ، وأنا سؤالك
لم نرث شيا سوى اسمينا
وأنت حديقتي وأنا ظلالك

* * *

ولم نشارك في تدابير الالاهات اللواتي كن يبدأن
النشيد بسحرهن وكيدهن ، وكن يحملن المكان على
قرون الوعل من زمن المكان إلى زمان آخر

* * *

خضراء أرض قصيدتي خضراء
يحملها الغنائيون من زمن الى زمن كما هي في
خصوبتها

* * *

من أنت يا أنا ؟ في الطريق
اثنان نحن ، وفي القيامة واحد
خذني إلى الأضواء التلاشي كي أرى
صيرورتي في صورتي الأخرى، فمن
سأكون بعدك يا أنا ؟جسدي.

* * *

. من ديوان محمود درويش ، الاعمال الجديدة الكاملة

المصـــادر والمـراجـع

المصادر والمراجع :

القرآن الكريم

1-المصادر :

1. ابن منظور،لسان العرب ، مج2، دط ،دار ومكتبة الهلال ، بيروت-لبنان ،دت.
2. درويش محمود ، أثر الفراشة يوميات ،ط1، رياض الريّس للكتب والنّشـر، بيروت ،2008م.

3. درويش محمود ، الأعمال الأولى 1، ط1 ، رياض الـريّس للكتب والنّشـر، بيروت –لبنان، 2005م.

4. درويش محمود ،الأعمال الكاملة مختارات ،دط، مكتبة الإسكندرية ،دت .

5. درويش محمود، الأعمال الأولى 2، ط1 ، ريـاض الـريّس للكتب والنّشـر، بيروت -لبنان، 2005م.

6. درويش محمود، الأعمال الجديـدة الكاملة1، ط1 ، ريـاض الـريّس للكتب والنّشر، بيروت– لبنان، 2009م.

ب- المراجع :

1. إبراهيم زكريا، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، د ط، مكتبة مصر، 1990م.
2. أبو حميدة محمد صلاح زكي ، الخطاب الشّعري عند محمـود درويش ، دارسة أسلوبية ، د ط، مطبعة المقداد ،غزة ،2000 م.

3. أبو ديب كمـال ، الـرؤى المقنّعة نحو منهج بـنيوي في دراسة الشّـعر الجاهلي ، دط ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1986 م.

4. أبو زيد احمد ، مـــدخل إلى البنائية ، دط ، المركز القـــومي للبحـــوث الاجتماعية والجنائية ، القاهرة ،1995.

5. أشـقر أحمـد، توراتيـات في شـعر محمـود درويش :من المقاومة إلى التسوية ،ط1، قدمس للنشر التوزيع ، سوريا ،2005م.

6. أنيس ابراهيم ، موسيقى الشّعر ،ط2 ، مطبعة البيان العربي ، مصر ، 1952م.

7. حجـازي سـمير ، مـدخل إلى منـاهج النّقد الأدبي المعاصر مع ملحق قـــاموس المصـــطلحات العربية ،ط1، دار التوفيق للطباعة والنّشر والتوزيع ، سوريا -دمشق ،2004م.

8. حطيـني يوسف ، في سـردية القصـيدة الحكائية (محمـود درويش نموذجا) دراسة ،د ط ، منشورات الهيئة العامة السّورية للكتاب ، سوريا ،2010م.

9. حمّود عبد الحليم ، محمود درويش حناجر تلتقي لتكتمل الصّرخة ،ط 1، دار البحار ، بيروت ، 2009م.

10. حمّــودة عبد العزيز ، المرايا المحدّبة :من البنيوية إلى التفكيكية ، ع 232 ، عالم المعرفة ، الكويت ،1998 م.

11. الرّفـاعي عبد العزيز الـدائم ، السـمات النحوية العربية ،ط1، دار العلـوم ، جامعة القـاهرة ،2010م. الجـزّار محمد فكـري ، لسـانيات الاختلاف ، كتابات نقدية شهرية ، ع 43 ، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة ،1995م.

12. الـرويلي ميجـان و البـازعي سـعد ، دليل التّاقد الأدبي ، ط3، دار البيضاء -المغرب ،2002م.
13. سلمان خالد محمد عيّان ، أثر المحتسب في الدّراسـات الصـرفية ،ط1 ، مكتبة الحامد للنّشر والتزويع ، عمّان ، 2010م.
14. الطالب عمر محمد ، عزف على وتر النّص الشّعري دراسة في تحليل النّصوص الأدبية الشّعرية ، دط ، من منشورات إتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ،2000م.
15. العطية خليل ابـراهيم ، الـتركيب اللّغـوي لشـعر السّـياب ، دط، دار الحرية للطباعة ، بغداد، 1986م.
16. عطيّة عبد الهادي عبد الله ، ملامح التجديد في موسيقى الشّعر العربي ،د ط ، بستان المعرفة، جامعة الإسكندرية ،2002م.
17. عكاشة محمود، البناء الصّرفي الخطاب المعاصر ،دط ، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي ، القاهرة -مصر ،2009م.
18. العلوي شفيقة ، محاضرات في المدارس اللّسـانية المعاصـرة ، ط1، أبحاث للترجمة والنّشر والتّوزيع ،2004م.
19. عيسى فوزي سعد ، العروض العـربي ومحـاولات التطـور والتجديد فيه ،د ط ، دار المعرفة الجامعية ، جامعة الإسكندرية ،1998م.
20. الغلاييني مصطفى ، جامع الدّروس العربية ، تحقيق أحمد جاد ، ط1 ، دار الغد الجديد ، القاهرة، 2007م.
21. فضل صـــلاح ، في النقد الأدبي ،دط ، إتحـــاد كتّـــاب العـــرب ، دمشق ، 2007م.
22. فضل صلاح ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ،ط1 ، دار الشروق ، القاهرة ،1998م.
23. قنيبي حامد صادق والحرباوي محمد ، المدخل لمصـادر الدّراسـات الأدبية واللّغوية والمعجميــة: القديمة والحديثة ،ط1 ،ابن الجــوزي للنّشر والتوزيع ،عمان - الاردن ،2005م.
24. مجموعة من الكتّـــاب ، محمـــود درويش المختلف الحقيقي دراســـات وشهادات ،ط1 ،دار الشروق للنشر، عمان - الأردن ،1999 .
25. مرتـــاض عبد المالك ، في نظرية النّقد :متابعة لأهم المـــدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها ، دط ، دار هومة ، الجزائر ،2002م.
26. مفتـاح محمـد، تحليل الخطـاب الشّـعري (اسـتراتجية التّنـاص)،ط1، دار البيضاء، بيروت، 1985م.

27. نشاوي نسيب ، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشّعر العربي المعاصر الإتباعية -الرومنسية -الواقعية -الرمزية ، دط ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،1984م.

28. النّقاش رجاء ، محمود درويش شارع الأرض المحتلة ،ط2 ، دار الهلال، 1971م.

29. الوجي عبد الرّحمان ، الإيقاع في الشّعر العربي ، ط1 ، دار الحصاد ، دمشق ، 1990م.

30. وغليسي يوسف مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها وروّادها وتطبيقاتها العربية، ط3 ، جسور، 2010م.

31. يعقوب أوس داوود ، مختارات شعرية ونثرية مع ملحق لأجمل القصائد المغناة ،ط2 ، صفحات للدّراسات والنشر ، وسوريا -دمشق ،2011م.

ج- المراجع المترجمة :

1. بياجة جون ، البنيوية وما بعدها من ليفي شتروواس إلى دريدا ، تر: محمد عصفور ، ع 206 ،عالم المعرفة ،1978م.
2. جاكبسون ليونارد ، بؤس البنيوية : الأدب والنظرية البنيوية ،تر: ثائر ديب ، ط2 ، دار الفرقد ، سوريا - دمشق 2008 م.

3. دو سوسير فرديناند ، علم اللّغة العام ، تر: يوئيل يوسف عزيز ،ع 03، دار آفاق عربية، 1985م.

4. كرزويل إديث ، عصر البنيوية ، تر: جابر عصفور ، ط1 ، دار السّعاد الصّباح ، الكويت،1993م.

5. كوين جون ، بناء لغة الشّعر تر: أحمد درويش ، كتابات نقدية شهرية ، ع 3 ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ،1990م.

6. ليتشه جون ، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة ، تر: فاتن البستاني ،ط1، مركز الدّراسات للوحدة العربية ، بيروت ، 2008م.

7. مجدوب عزّ الدّين ، إطلالات على النظريات اللّسانية والدّلالية في النّصف الثاني من القرن العشرين ، تر: مجموعة من الأساتذة والباحثين ، ج1 ، دط ، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون ، بيت الحكمة ، تونس ، 2012م.

8. مجموعة من الكتّاب ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، تر: رضوان ظاظا ، ع 1، عالم المعرفة ،1978م.

الرسائل الجامعية :

1. جربوعة إيمان ، قصيدة "مديح الظّل العالي" لمحمود درويش دراسة دلالية ، "رسالة ماجييستر"، جامعة الأخوة منتوري ، فلسطين ، 2010م.

2. الحيصة محمد خالد عوّاد ، البناء الفنّي في شعر عمر أبو ريشة ،"رسالة ماجيستر" ، كليّة الآداب والعلوم ، جامعة الشرق الأوسط ،2011 م.
3. قنــديل وردة عبد العظيم عطا الله ، البنيويــة وما بعــدها بين التأصــيل الغـربي والتحصـيل العـربي ، "رسـالة ماجيسـتر" كلية الآداب ، الجامعة الاسلامية –غزة ، 2010م.
4. كمـال عبد ربّه ليانة عبد الـرّحيم ، المكـان وتحـولات الهوية عند محمـود درويش ، "رسـالة ماجسـتير " ، كليّة الدّراسـات العليا ، جامعة بـرزيت، فلسطين ،2012م.
5. محمود ابراهيم العتّوم مهى ، تحليل الخطاب في النقد العـربي الحـديث دراسة مقارنة في النظرية والمنهج ، "رســالة دكتــوراه " ، تخصص لغة عربية وآدابها ، كليّة الدّراسات العليا الأردنية ،2004م.
6. مدّاح وردة ، التّيـارات النّقدية الجديـدة عند عبد الله الغـدامي ، "رسـالة ماجستير" ، تخصص نقد أدبي معاصر كليّة الآداب واللّغـات ، جامعة باتنة ، 2011 م.

المجلات :

1. أبو حمـادة عـاطف ، البنية الإيقاعية في جدارية محمـود درويش ، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدّراسات ،ع 25 ، 2011 م.
2. أمعضشو فريد ، النّقد الأدبي عند العرب الميلاد والإمتداد ، مجلة البيان ، ع 465 ، رابطة الأدباء ، الكويت ،2009م.
3. بشّـار ابـراهيم الإتسـاق في الخطـاب الشّـعري من شـمولية نصـية إلى خصوصية التّجربة الشّعرية،ع 06 ، مجلة المخبر ابحاث في اللّغة والأدب الجزائري ، جامعة محمد خيضر- بسكرة دت.
4. بلقاسمية رشيدة ، قراءة سميو أسلوبية في ديوان حالة حصار لمحمـود درويش ، مجلة قــراءات، مخــبر وحــدة التكــوين والبحث في نظريــات القراءة ومناهجها ،ع04 ،جامعة بسكرة ،2012م.
5. الجبر خالد عبد الرّؤوف ، رمز العنقاء في شـعر محمـود درويش ، مجلة إتحاد الجامعات العربية للآداب ، مج9 ، ع 2 ، 2012 م.
6. الصّــكر حــاتم ، تــرويض النّص دراسة التّحليل النّصي في النقد الأدبي المعاصر إجراءات ومنهجيات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1998م.
7. لوصيف غنية إتساق وانسجام النّص الشّـعري الحـديث قصـيدة (حبيبـتي تنهض من نومها) نموذجا ،ع 13 ، معــارف مجلة علمية محكمة كلية الآداب و اللّغات ، جامعة آكلي محند أولحاج، البويرة ،2012م.
8. مغــــربي فــــاروق ، الأسس النّقدية في كتــــاب الشّــــعر العــــربي المعاصر..قضـاياه وظـواهره الفنية للـدّكتور عز الـدّين اسـماعيل ،ع7 ، مجلة الدّراسات في اللّغة العربية القديمة ،2011م.

9. موسى خليل آليـــات القـــراءة في الشّـــعر العـــربي المعاصر ،ع89، منشورات الهيئة العامة السّورية للكتاب ، سوريا ،2010م.

الملتقيات:

1. تاورريت بشير ، نظرية التّحليل البنيوي للنّص الشّعري في كتابات النّقـاد المعاصرين ، أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب ، جامعة قاصدي مرباح ،ورقلة ، بسكرة الجزائر.

الدّوريات :

1. معن مشتاق عباس، أساسيات الفكر الصـوتي عند البلاغـيين قـراءة في وظيفة التداخل المعرفي، "الرسالة " 250"ـ ، حوليات الآداب والعلوم الإجتماعية ، الحولية 27 ،2006 م.

المواقع الإلكترونية :

1. ابن جعفر قدامة نقد الشعرwww.el-moustapha.com
2. عــزّام محمد ، تحليل الخطــاب النّقــدي على ضــوء المنــاهج النّقدية الحديثــة،موقع إتحــاد العــرب على شــبكة الأنــترنيت:-www.awm dom .otg

الملخص :

جاءت هذه الدّراسة بعنوان آليات التّحليل النّقدي البنيوي "جدارية " محمـــود درويش أنموذجا ، تناولنا في الفصل التمهيـــدي البنيوية كمنهج نقدي وفكري من خلال التحدث عن مفهومها وعن نشـأتها وتطورها ، كما سعينا إلى إبـراز أهم أعلام الفكر البـنيوي ، وتحديد المبـادىء الـتي تقـوم عليها من إقصــاء للــذّات المبدعة والسّــياقات الخارجية الــتي نشأ فيها النّص، وإعطــاء السّــلطة للنّص من خلال تتبّع العلاقــات الــتي تربط بين أجزاءه وتحديد النّظام الذي تتبعه هـذه الأجـزاء في ترابطها لتشـكيل بنية كليّة متكاملة .

في الفصل الأوّل تناولنا التّشكيل الفنّي والبنيوي في شعر محمود درويش، من خلال الوقــوف على أعمــال الشّــاعر بنائيًا وفنيًا ، وذلك من خلال بنــاء القصــيدة وتلاحم أجزائها والتشــكيلات الفنية الــتي عمد إليها الشّــاعر لبنــاء نصه الشّــعري ،وقد أظهــرت هــذه الدّراسة مــدى براعة الشّــاعر وتفنّنه في اســتعمال اللّغة وتشــكيل الصّــورة ، ومــدى وعيه بالتقنيــات الدرامية كالسّــرد والحــوار، وثــراء قصــائده بــالمعجم الــدّلالي

وبراعته من جهة أخــرى في توظيف الرّمز والأســطورة، كــذلك تميّـزت قصائده ببنائها الموسيقي الرائع من تنويع في القوافي والبحـور الشّـعرية والتجديد في استعمالها.

أمّا الفصل الثاني ، فقد حلّلنا "جدارية درويش تحليلا" بنيويا حاولنا من خلالها تطبيق القوانين الصّـارمة الـتي تحـاول أن تجعل للنّص سـلطة مطلقة ، فانتهجنا منهجيــات عملنا من خلالها على تتبع الإتســاق في ثنايا هذه القصـيدة ، كما تناولنا البنية الصّـرفية والصّـوتية والدّلالية والمعجمية لهذه القصيدة محاولين بـذلك إبـراز التضـافر والتعـالق بين البنيـات الـتي يتركب منها نسق القصيدة مما يجعلها كلا متكاملا.

فهرس الموضوعات